TUDOR VIANU

FILOSOFIE ȘI POESIE

FILOSOFI ȘI POEȚI — CĂTRE O CONCEPȚIE ESTETICĂ A LUMII

CASA ȘCOALELOR
1943

TUDOR VIANU

FILOSOFIE ȘI POESIE

FILOSOFI ȘI POEȚI — CĂTRE O CONCEPȚIE ESTETICĂ A LUMII

CASA ȘCOALELOR
1943

AMINTIRII SCUMPE
A LUI
ALECU

PREFAȚĂ

Am întrunit în volumul de față cuprinsul scrierilor anterioare „Filosofie și Poesie", 1937 și „Idealul clasic al omului", 1934, cărora le-am adăugat, în partea finală, două studii, nepublicate până acum într'un alt volum. Așa cum se înfățisează astăzi noua ediție, mult sporită, a scrierii „Filosofie și Poesie", ea urmărește același gând în trei planuri succesive. In prima parte a volumului, raportul dintre filosofie și poesie este studiat în mod principial. In a doua parte, același raport este urmărit în opera unor cugetători poeți sau a unor gânditori pentru cari poesia a alcătuit punctul de plecare al construcției lor. In partea ultimă, am încercat să câștig, situându-mă în unghiul estetic, un mod de înțelegere a lumii și vieții, pe care îl consider drept prima închegare a unei filosofii generale.

T. V.

Noembrie 1942.

FILOSOFIE ȘI POESIE

INTRODUCERE

—

RELIGIA, FILOSOFIA ŞI ARTA IN EPOCA SPECIALITĂŢILOR

Lumea modernă a apărut odată cu prima tresărire a gândului despre autonomia feluritelor domenii ale culturii. Se ştie cât de târziu s'a prezentat minţii omeneşti această idee. Antichitatea n'a cunoscut-o. Nici Evul-Mediu în primele lui secole. Abia prin veacul al XII-lea, teoria adevărului dublu, teologic şi filosofic, ne face să presimţim ceva din spiritul modern al autonomiei valorilor şi al specialităţilor contimporane. Procesul se desvoltă din clipa aceasta într'un mod neîntrerupt. Etapele lui principale au fost adeseori puse în lumină. Nu este deci necesar să insistăm mai mult aci despre luptele gândirii ştiinţifice a Renaşterii cu dogmele Bisericii. Istoria culturii a arătat deasemeni cât datoresc formele ei moderne teoriei unui Machiavelli despre autonomia politicului faţă de morală. Reforma religioasă a lui Luther preconizează deplina separaţie a bisericii de stat, ca două forme ale culturii care se cuvin a nu se influenţa reciproc. Rousseau încearcă, la rândul lui, să întemeeze viaţa morală, nu în cunoştinţa intelectuală a binelui şi răului, nici în dogma revelată a Bisericei, ci într'un instinct neatârnat al constiinţei. Tot cam în acelaşi timp, în succesiunea filosofiei unui Leibniz, viaţa estetică încetează de a mai fi înţeleasă ca o dependenţă a cunoaşterii

sau a binelui, pentru a fi atribuită unei energii deosebite și independente și anume sentimentului, a cărei noțiune un Tetens o introduce în psihologie. Acela însă care a însumat și a armonizat toate aceste câștiguri anterioare într'un mare sistem, în care deosebitele forme ale culturii omenești își găsesc terenul lor propriu și sunt întemeiate ca unități originale, a fost Immanuel Kant. Succesiunea celor trei Critice kantiene asigură o solidă temelie separată vieții teoretice, morale și estetice a spiritului, ferindu-le de încălcări reciproce și de confuzia metodelor lor. Un cercetător ca H. Rickert avea deci dreptate să caracterizeze pe Kant drept filosoful autonomizării moderne a valorilor.

Ceeace s'a numit uneori „iluzia progresului" ne face să luăm cuceririle mai noui ale spiritului drept o înălțare incontestabilă a condiției lui. Uităm însă că aceste câștiguri se însoțesc mai totdeauna cu anumite pierderi, cu abandonarea unor puncte de vedere care își aveau rodnicia lor. Așa s'a întâmplat și cu autonomizarea valorilor culturale. Poate că puternicele bariere ridicate la limita științei, moralei și contemplației au folosit fiecăreia dintre aceste forme de manifestare spirituală. Lucrul a fost cel puțin adeseori afirmat. O știință care nu mai suferă presiunea moralei și a religiei este în măsură să-și adapteze mai bine metodele scopului ei și, nestânjenită de infiltrații provenite din alte domenii, să-și poată conduce cercetarea cu mai mult succes către aflarea adevărului. S'a susținut deasemeni că valoarea estetică a artei crește când ea nu mai este ținută să slujească nici adevărului, nici binelui. Viața morală ar deveni apoi mai adâncă și mai curată, când o liberăm de apăsarea unor comandamente exterioare și când, regulând-o prin resorturile ei interne, o facem să odih-

nească în propria ei măreție. Afirmațiile unei morale laice s'au situat totdeauna pe acest teren. Dar deși autonomizarea valorilor s'a putut lega de anumite avantagii, unele neajunsuri au apărut în mod inevitabil. Progresele analizei au adus pierderile sintezei. Ințelegând mai bine originalitatea științei, a moralei, a artei, a vieții politice și religioase, am ajuns să înțelegem mai puțin în ce constă unitatea profundă a spiritului.

Dar poate că neajunsul cel mai de seamă pe care îl aduce cu sine autonomizarea valorilor, trebue văzut în faptul că odată cu amintita diferențiere a domeniilor și metodelor, s'a produs și o diferențiere prea departe împinsă a funcțiunilor și însușirilor. Nu împărțirea domeniului spiritual ni se pare a fi un fenomen regretabil al culturii moderne, ci mutilarea spiritului omenesc chemat să răsfrângă și să adâncească fiecare din aceste domenii. Nu existența specialităților, ci a specialiștilor constitue unul din punctele cele mai problematice ale culturii noastre. Separația domeniilor și a metodelor alcătuește o condiție de progres. Sărăcirea aptitudinilor, care aduce cu sine abandonarea oricărei perspective de totalitate în considerarea lumii și a vieții, nu poate fi apreciată decât ca o pierdere și un regres. Știm că disciplina specialităților nu mai poate fi astăzi refuzată de nimeni. Cultul modern al compètenței cere lucrarea intensivă pe un teren limitat. Știm însă tot atât de bine că din oricare unghiu al spiritului se poae desface o perspectivă care să îmbrățișeze totalitatea lumii. Unui om întreg nu i se ascunde niciodată unitatea lucrurilor și oricare ar fi specialitatea care l-a format, aptitudinea lui pentru totalitate va rămânea aceeași.

In mijlocul îmbucătățirii generale a specialităților moderne, au rămas totuși trei puncte de observație a totalității, trei ferestre îndreptate către perspectivele

cele mai largi : **religia, filosofia, arta.** Nimeni din cei cari cultivă una din aceste forme ale spiritului n'are impresia că se concentrează asupra unui teren mărginit, ci, dimpotrivă, că este ajutat să se îmbogăţească şi să se extindă. Specialităţile ştiinţifice lucrează adeseori asupra noastră în sens limitativ. Religia, filosofia şi arta acţionează totdeauna în direcţie expansivă. Poate că spiritul specialităţilor a atins uneori şi religia, deopotrivă cu filosofia şi arta, făcând din ele ţintele unor energii sufleteşti orientate în sensuri exclusive. Dar pe când specialităţile ştiinţifice îmbogăţesc cel puţin obiectul lor şi le apropie mai mult de scopurile lor imediate, ceeace s'ar putea numi specializarea religioasă, filosofică sau artistică, sărăceşte domeniul respectiv şi, în tot cazul, îl abate dela finalităţile lui. Specialistul în ale chimiei este un om de ştiinţă mai desăvârşit şi neapărat preferabil diletantului. Specialistul religiei nu este însă totdeauna un om mai pios. Uneori, dimpotrivă. El poate fi numai cunoscătorul expert al problemelor ei teoretice sau utilizatorul ei dibaci în ordinea vieţii practice. Sufletul cuprins de adevărata pietate n'are niciodată conştiinţa de a fi atins unele rezultate prin antrenarea consecventă şi răbdătoare a unor facultăţi adecuate. Adevărata credinţă nu este o cucerire, ci un dar. Practicele diligente pe care le recomanda Ignaţiu de Loyola sau vestitul sfat al lui Pascal: „abétissez-vous" n'au decât rostul pregătirii sau consolidării terenului în care adevărata credinţă urmează să apară sau a apărut spontan. Apoi, omul credincios nu are conştiinţa că stăpâneşte mai bine un anumit domeniu, ci că s'a ridicat deasupra vieţii şi o domină în toată întinderea ei.

Acelaşi lucru se poate spune şi cu privire la filosofie şi artă. Desigur, în măsura în care unele din preocupările filosofice au evoluat către tipul ştiinţe-

lor, ele au trebuit să se adapteze la spiritul specialităţilor moderne. Nimeni nu se poate improviza în bun cunoscător al problemelor de psihologie, sociologie, estetică, istoria filosofiei, etc. Niciuna din aceste ramuri şi nici întrunirea lor nu istovesc însă cuprinsul filosofiei. Filosofia este altceva şi mai mult. Ea este însăşi stăpânirea intelectuală a lumii ca toalitate. Iar dacă, pentru a atinge punctul de vedere filosofic, se cere muncă intensivă şi răbdătoare, rezultatele acestei aplicaţii nu sunt formarea şi creşterea unor aptitudini speciale, ci educarea în adâncime a întregului om. Pentru a transforma un individ oarecare într'un naturalist, este destul să desvolţi în el unele însuşiri de observaţie şi imaginaţie constructivă şi să-l înzestrezi cu metode temeinice. O bună şcoală, multă sârguinţă, exemplul unui maestru eminent ajung pentru a atinge acest rezultat. Toate aceste căi rămân însă insuficiente pentru a face dintr'un individ comun un filosof. Şcoala specialistului nu poate da aci rezultatele dorite. Ţinta aceasta poate fi mai bine atinsă prin acumularea plăsmuitoare a experienţei sau printr'una din acele crize profunde de viaţă care lucrează ca o forţă sintetică. Sunt evenimente trăite cu intensitate, sguduiri morale şi experienţe cruciale, care precipită pentru unii oameni un sens nou al existenţii ca întreg. Inţeleptul care iese la iveală în astfel de împrejurări nu poate fi în nici un caz considerat ca un specialist.

Calificarea aceasta nu se poate aplica nici artistului. Evident, există artişti diletanţi. Acestora nu li se opun însă artiştii specialişti, ci artiştii pur şi simplu. Ceeace contribue să facă pe un artist „diletant", nu este lipsa de specializare a anumitor aptitudini şi funcţiuni, pe care o deplângem în diletantismul ştiinţific, ci tocmai lipsa de integrare a tuturor puterilor omului. Adevăratul artist nu se opune deci diletantului

prin specialitatea, ci prin integritatea sa. Imaginele particulare ale artei sunt totdeauna susținute de un sens universal al lucrurilor, încât cine intră într'un contact potrivit cu ele străbate până la perspectiva de totalitate a lumii și vieții. Niciodată artiștii de seamă nu s'au simțit specialiști. Nu era o vorbă ușuratecă, aceea a lui Mallarmé afirmând că „îi lipsește orice competență, în afară de absolut".

Dar dacă religia, filosofia și arta sunt deopotrivă perspective deschise asupra totalității, este cu putință să nu resimțim înrudirea lor profundă? Multă vreme oamenii au afirmat unitatea religiei cu filosofia și arta, până în momentul când laicismul și spiritul modern de analiză s'au aplicat să pună deosebirile dintre ele într'o lumină mai vie decât afinitățile lor. Ceiace a rezultat de aci în sens practic a fost o preferință marcată pentru formele „pure" ale acestora. Am spune că disciplina specialităților aplicată la acele manifestări de totalitate care sunt religia, filosofia și arta dă naștere fenomenului „purismului". Un curent foarte tenace dealungul întregului veac al XIX-lea a fost tocmai încercarea de curățire a tuturor formelor superioare de viață ale spiritului, prin amputarea oricăror aderențe dintre ele. El se afirmă deopotrivă în agnosticismul pozitivist al lui Comte, care nu urmărește altceva decât purificarea cunoștinței de toate amintirile mistic-metafizice, ca și concepția unui Schleiermacher despre religie, pe care o postulează ca o funcție sentimentală liberă de orice intenție teoretică sau morală, ca și în cunoscuta teorie a „artei pentru artă", cu atâtea ramificații până în zilele noastre. „Purismul" este una din temele dominante în simfonia culturii contimporane. Nu tăgăduim deci existența unor concepții despre religie, filosofie și artă, stilizate după tipul specialităților, ci numai valoarea și oportunitatea unor astfel de concepții. O filosofie redusă

la cunoștința coordonatoare a fenomenelor, o religie simplificată la singura ei funcțiune sentimentală, o artă mărginită la unicul ei element estetic sunt alcătuiri mai sărace decât acele forme de filosofie, religie și artă care întrețin legături între ele și ajung prin înrădăcinarea în terenul comun care le hrănește, la întreaga lor plenitudine.

In timp ce curentul autonomizării valorilor se desfășura cu multă energie, romantismul a însemnat o nouă încercare de solidarizare a lor. Felul în care romantismul a pus problema a fost însă mai totdeauna defectuos, încât el a condus până la urmă fie la desfacerea acestei solidarități, fie la un concept adulterat al religiei, filosofiei și artei. Anticipând asupra unor rezultate care ne vor apărea în toată limpezimea lor mai târziu, vom spune că nici religia, nici filosofia, nici arta nu sunt obligate a sacrifica ceva din originalitatea lor, pentru a stabili legături între ele. Incercarea noastră va avea deci să lupte și în contra noțiunei „poesiei filosofice", ca și împotriva aceleia a „filosofiei ca artă". Există un alt mod de a asocia aceste categorii, fără jertfa caracterului lor propriu. Lucrarea noastră va căuta să stabilească acest mod, încercând să-l refacă din succesiunea și conflictul tezelor desprinse din romantism.

FILOSOFIE ŞI POESIE

Am spus că epoca noastră a pierdut în mare măsură sentimentul înrudirii profunde dintre religie, filosofie şi artă. Orientat către cunoaşterea şi stăpânirea fenomenelor naturii, europeanului cult de astăzi i se ascunde deobiceiu acea rădăcină mai adâncă, din care se înalţă deopotrivă pietatea religioasă, cugetarea metafizică şi creatia artistică. Unde spiritul ştiinţific şi tehnic nu disimulează înrudirea acestora, operează acel scepticism de proastă calitate care anulează conştiinţa, vie de pildă în Antichitate, că cine înţelege sau contemplă execută un act deopotrivă cu al adoraţiei. Vom avea prilejul, în cuprinsul acestor pagini, să arătăm cât au pierdut şi filosofia şi arta din slăbirea sentimentului unităţii lor şi cât au ele de câştigat din reactivarea conştiinţei că rădăcinele lor se împlântă în acelaşi teren şi că aceiaşi sevă le hrăneşte. Desigur, cine ajunge la înţelegerea solidarităţii adânci care leagă cele trei forme de manifestare a spiritului, nu trebue să piardă din vedere ceeace le separă şi le deosebeşte. Unitatea filosofiei cu arta şi religia nu este o identitate şi, pornite dintr'un temeiu comun, cele trei forme suverane ale culturii omeneşti îşi urmează căile lor felurite şi tintesc către finalităţile lor proprii. Deosebirea dintre religie, filosofie şi artă, cu toată comunitatea fundamentului lor, este atât de mare, încât experienţa religioasă se bucură de plenitudinea ei, chiar

atunci când niciun element conceptual nu i se asociază; după cum filosofia rămâne întreagă chiar dacă nu pronunță niciodată numele lui Dumnezeu. Nici arta nu pierde ceva respingând conținuturile religioase și filosofice. Simplitatea de spirit a unui sfânt sau a unui artist nu alterează nici decum puritatea funcțiunilor lor esențiale; după cum nici laicitatea spiritului artistic sau filosofic nu se opune scopurilor lor imanente. Se poate spune că, dacă în ciuda acestor deosebiri de metodă și însușiri, opera artistului atinge într'un punct al adâncimei pe aceea a filosofului sau experiențele omului pios, lucrul se întâmplă fără știrea și voința lor.

Din multiplele legături care unesc religia, filosofia și arta, lucrarea de față își propune să izoleze și să studieze separat relațiile dintre aceste două din urmă și, în special, pe acelea dintre filosofie și poesie. Motivele acestei limitări au nevoe să fie lămurite. In această ordine de idei, trebue spus din capul locului că pe când filosofia și arta sunt forme de manifestare ale spontaneității spirituale, viața religioasă este dependentă în funcțiunile ei de intervenția unui principiu care depășește spiritul omenesc. Fără îndoială, pentru punctul de vedere al acestor pagini, filosofia și arta presupun și ele transcendența unui absolut, în lipsa căruia atât una cât și cealaltă n'ar fi decât niște jocuri sterile și înșelătoare. In cazul filosofiei și artei, absolutul trebue numai să existe, pe când în acel al experienței religioase, el trebue să intervie. Viața religioasă este alcătuită d'n dialogul dintre om și Dumnezeu. Absolutul rămâne însă mut și nemișcat în fața filosofului și artistului, a căror lucrare de încercuire, pătrundere și răsfrângere se constitue cu toate acestea. Filosoful încearcă deslegarea enigmei absolutului și artistul năzuește către întocmirea unei imagini a lui cu mijloace pur umane. Problema raportului dintre filosofie și artă nu depășește deci domeniul spiritului ome-

nesc cu implicațiile lui transcendente; pe când cine vrea să istovească cuprinsul problemei religioase trebue să urmărească nu numai reacțiile spiritului uman în direcția aprehendării absolutului, dar și reacțiile acestuia în tendința lui de a se ascunde sau desvălui. Considerate ca activități pur umane, filosofia și arta prezintă deci o apropiere care ușurează și, în tot cazul, permite alăturarea lor. Paginele de față se vor restrânge deci la studiul relațiilor dintre filosofie și artă și, mai cu seamă, la acele dintre filosofie și poesie, cu atât mai mult cu cât problema este istoricește constituită și îngădue desfășurarea ei dela câștiguri anterioare ale cercetării.

Poate niciodată înrudirea dintre filosofie și artă n'a fost, în cultura modernă, mai puternic resimțită ca în romantism. Fervoarea platoniciană a fost unul din isvoarele din care s'au adăpat mai toți constructorii de sisteme metafizice în succesiunea lui Kant. Unitatea tuturor formelor de manifestare ale spiritului omenesc este una din afirmațiile fundamentale ale doctrinei romantice. Epocă de cultură și curent spiritual, înclinat mai mult către sinteză decât în spre analiză, pornit mai mult să descopere ceeace unește lucrurile decât ceeace le desparte, dornic mai de grabă să intre sub noui legături decât să sporească numărul și felul libertăților sale, romantismul a trebuit să resimtă energic unitatea filosofiei cu arta, ca unele ce sunt deopotrivă chipuri de răsfrângere ale absolutului. Așa se rostește personagiul Anselmo în renumitul dialog filosofic „Bruno" al lui Schelling: „Aveai toată dreptatea, spune Anselmo, când judecai că o operă de artă este frumoasă numai prin adevărul ei, căci nu cred că prin adevăr ai înțeles altceva mai puțin de seamă sau mai mic decât modelele inteligibile ale lucrurilor... Numai că, o, prietene, după ce am dovedit suprema unitate

a frumuseții cu adevărul, mi se pare că am probat și pe aceea a filosofiei cu poesia. Căci încotro aspiră filosofia decât către acel adevăr etern care este tot una cu frumusețea, după cum poesia năzuește către acea frumusețe increată și nemuritoare, care este unul și același lucru cu adevărul" [1]). Viziunea lui Schelling se sprijină, așa dar, pe temeliile platonismului care, după el și prin mijlocirea lui, trebuia să apară și în estetica lui Schopenhauer. Unitatea filosofiei cu arta provine deci din identitatea conținutului lor, alcătuit din modelele eterne ale lucrurilor, așa numitele Idei platoniciene, emanații directe ale absolutului, participând dela toate perfecțiunile lui și, prin urmare, esențe în același timp adevărate și frumoase. Marea mobilitate spirituală a lui Schelling l-a împiedicat să se oprească totdeauna la același fel de a concepe legăturile filosofiei cu arta. In „Filosofia Artei", a cărei redacție este aproape contimporană cu „Bruno", filosofia este înțeleasă ca un principiu dinamic-spiritual care însuflețește poesia, după cum sufletul animă organismele naturale. „In lumea ideală, scrie Schelling, filosofia se comportă față de artă, întocmai ca rațiunea față de organism în lumea reală. Căci dacă rațiunea devine obiectivă în chip nemijlocit prin intermediul organismului și ideile eterne ale rațiunei se obiectivează în natură ca suflete ale corpurilor organice, tot astfel ideile filosofiei se obiectivează în artă ca sufletele unor lucruri reale" [2]). Cele două chipuri de a exprima raportul filosofiei cu arta, prezente deopotrivă în operele lui Schelling, au rămas de fapt singurele două moduri posibile de a înțelege acest raport. Astfel, pe când mai toți esteticienii metafizicieni, un Schopenhauer sau un Hegel, acceptă ideea unei unități de

1) *Schelling*, Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge, 1902, Werke, hgb. von Otto Weiss, II. Bd., pg. 430—431.
2) *Schelling*, Philosophie der Kunst, Werke, III. Bd., pag. 31.

conţinut în trecerea dela filosofie la artă, n'au lipsit nici gânditorii cari să afirme puterea formativă a ideii filosofice în artă, concepând filosofia ca principiul dinamic şi spiritual al artei. Când, de pildă, un poet ca Spitteler, în post-faţa ciclului de poeme „Extramundana", afirmă că „ideea cosmică este rădăcina care îşi apropie, din ţarina întunecată şi misterioasă, materia apropiată de imagini", pentru a întocmi cu ea opera [3]), el concepe raportul dintre filosofie şi poesie în cel de-al doilea fel precizat de Schelling.

Contribuţia romantică la problema raportului dintre filosofie şi artă prezintă mai multe dificultăţi. Căci, mai întâi, dacă această contribuţie arată ce datoreşte poesia filosofiei, ea nu ne spune nimic despre ceeace datoreşte filosofia poesiei şi artei în genere. Numai o singură dată, în „Prelegerile despre metoda studiilor academice", a întrevăzut Schelling nevoia de a examina raportul dintre artă şi filosofie în acţiunea celei dintâi asupra celei din urmă precizând că în speculaţia filosofică există şi un element artistic, care poate fi cultivat şi desvoltat. „Ceeace în filosofie, scrie Schelling, poate fi dacă nu învăţat, cel puţin exercitat prin studiu, este partea artistică a acestei ştiinţe, adică ceeace în mod general se numeşte dialectică. Fără artă dialectică nu este cu putinţă o filosofie ştiinţifică" [4]). Este limpede însă că ceeace Schelling înţelege aci prin „artă", nu este creaţia artistică, ci numai acea îndemânare tehnică al cărei câmp de aplicaţii întrece cu mult domeniul artei în sens estetic. Problema pe care o relevăm poate fi deci considerată că n'a fost atinsă de Schelling. Pentru teoria romantică, arta datoreşte mult filosofiei, în timp ce filosofia nu pare a datora

---

3) Cit ap. *E. Ermatinger*, Psychologie und Methaphysik im dichterischen Kunstwerk in vol. Krisen und Problemen der neueren deutschen Dichtung, 1928, pg. 41.

4) *Schelling*, Vorlesungen über die Methode des akademischen Studiums, 1803, Werke, II. pg. 597.

nimic artei. Concluzie cu atât mai ciudată, sub pana unui Schelling, cu cât tocmai marile lui scrieri metafizice, conțin un element vizionar și constructiv, pe care nu-l putem înțelege decât ca o impietare a punctului de vedere artistic în lucrarea speculativă a filosofiei.

Dar contribuția romantică mai sufere de încă un neajuns. Ne putem întreba, în adevăr, ce explică deopotriva existență a filosofiei și artei în cultura umană, când și una și alta poartă acelaşi cuprins și îndeplinesc aceiași funcțiune? Toți marii filosofi romantici socotesc că absolutul se exprimă deopotrivă prin filosofie și artă, că aceste două organe emit aceleaşi sunete și slujesc aceleiași cauze. De ce dar această reduplicare? Ce împrejurare poate să explice faptul că spiritul în acțiunea lui de cuprindere a absolutului urmează două căi, când una singură i-ar fi fost deajuns? Nu cumva una din aceste căi a fost din capul locului sau a devenit cu timpul inutilă? Cercetarea romantică a ajuns în cele din urmă la acest rezultat. Dealtfel încă din veacul al XVIII-lea, filosoful italian Giambattista Vico arătase că prima formă a spiritului omenesc avea un caracter poetic. „La scienza nuova" vorbeşte nu numai de o metafizică poetică, dar și de o logică, o morală, o economie, o politică, o fizică, o astronomie, o cronologie și o geografie poetică. Urmează de aci, nu numai că adevărata epocă de glorie a poesiei trebue căutată către începuturile societăților omenești, înainte de apariția inteligenții abstracte, dar și că odată cu aceasta, funcțiunea poetică a spiritului a intrat într'un declin iremediabil.

Acest mod de a înțelege raportul istoric dintre poesie și filosofie a fost adoptat mai târziu de Hegel. Pentru filosoful german, arta, religia și filosofia au acelaşi conținut, în timp ce forma manifestării lor este în fiecare caz alta. „Prin preocuparea ei de adevăr, ca obiect absolut al conştiinței — observă Hegel —

arta aparţine şi ea sferei absolute a spiritului, şi stă astfel pe acelaşi teren cu religia, în sensul mai special al cuvântului, ca şi cu filosofia, judecată după conţinutul ei. Căci şi filosofia nu are alt obiect decât pe Dumnezeu, fiind în chip esenţial teologie raţională şi permanent oficiu divin în slujba adevărului. Faţă de această identitate a cuprinsului, cele trei domenii ale spiritului absolut se deosebesc numai prin formele graţie cărora fiecare din ele aduce în conştiinţă obiectul lor, adică absolutul" [5]). Aceste forme sunt intuiţia sensibilă pentru artă, reprezentarea subiectivă a conştiinţei pentru religie şi cugetarea liberă pentru filosofie. Trebue să observăm însă că Hegel limitează uneori constatarea că arta, religia şi filosofia au întocmai acelaşi conţinut, după cum sună afirmarea principială pe care am citat-o. Chiar în introducerea Esteticii sale, el recunoaşte că conţinutul spiritual al artei este mai sărac tocmai din pricina formelor sensibilităţii, în care este constrâns să se exprime, pe când acel al religiei şi al filosofiei se îmbogăţeşte din pricină că nu mai întâmpină nicio limită în calea liberei lui expansiuni. In chipul acesta, problema de preeminenţă pe care o ridicase Schelling, întrebându-se dacă arta este superioară filosofiei sau dimpotrivă, îşi capătă o altă soluţie. In adevăr, pentru Schelling, arta realizează etapa cea mai înaltă în desvoltarea dialectică a spiritului, ca una care împacă şi armonizează în sine realitatea cu idealul. Hegel socoteşte însă că arta ocupă o treaptă mai jos, neputând să dea din cuprinsul spiritului absolut decât atât cât pot conţine mijloacele sensibile de care se foloseşte. Dincolo de treapta artei se ridică religia şi filosofia ca organe mai adecuate de manifestare ale spiritului. Era firesc deci ca pe măsură ce desvoltarea universală a spiritului să ia o conştiinţă

---

5) *Hegel*, Vorlesungen über die Aesthetik, 1842, in Werke, Vollständige Ausgabe, X, Bd, I pg. 129.

mai deplină de sine, arta să piardă ceva din vechea ei importanță.

Poate că adevărata epocă de glorie a artei, ne spune Hegel, a coincis cu vechea cultură elenă, al cărei conținut spiritual era destul de sărac pentru a putea fi exprimat în întregime de apariția zeilor ei, așa cum statuarii timpului îi figurau. Expansiunea spiritului a ruinat vechea cultură estetică a grecilor. Apoi, după ivirea creștinismului și înaintarea lui în aceiași direcție, spiritul și-a făurit în filosofia idealistă a lui Hegel adevăratul lui instrument. „Numai un anumit cerc și o anumită treaptă a adevărului, scrie Hegel, sunt capabile a fi descrise prin elementul operei de artă. Adevărul trebue să se exteriorizeze în sensibil și să existe în el într'un chip adecuat, pentru a deveni conținutul potrivit al artei, așa cum se întâmplă în cazul zeilor greci. Există însă o alcătuire mai profundă a adevărului, în care el nu mai este atât de înrudit și prietenos cu sensibilul, pentru a putea fi primit și exprimat de acest material într'un chip potrivit. Așa este concepția creștină a adevărului și, mai ales, spiritul lumii noastre, adică al religiei și al formației noastre raționale, dovedit superior treptei pe care arta era cel mai înalt mijloc prin care absolutul devenea conștient de sine. Modul propriu al artei nu mai răspunde nevoii noastre supreme. Nu mai putem adora ca pe ceva divin operele artei; impresia pe care ele ne-o fac este mai moderată și ceeace trezesc ele în noi are nevoe de o adeverire mai cuprinzătoare. Cugetarea a întrecut în sbor arta" [6]. Destinul artei este deci pecetluit. Noua poesie a romantismului cuprindea dealtfel atâtea elemente de reflecție filosofică, încât se impunea constatarea că filosofia propriu zisă poate să-și asume mai

---

6) *Hegel*, op cit, pg. 14. Asupra acestei probleme, vd. și temeinicul studiu al lui *B. Croce*, In „Mort de l'Art" dans le système hegelien, în Revue de Métaphysique et de Morale, T. XLI. No. 1. 1934.

bine sarcina, pe care poesia nu o poate împlini decât prin depășirea domeniului ei.

Filosofia romantică a artei a fost în tot decursul veacului al XIX-lea ca atmosfera pe care o respiri fără să-ți dai seama. Și după cum din atmosferă, plămânul ființelor vii extrage principiile regeneratoare, pe care le încorporează, dar și pe acelea primejdioase, pe care le elimină, tot astfel o mare parte din reflecția teoretică asupra artei, dealungul întregului secol din urmă, se definește fie prin asimilarea, fie prin respingerea doctrinei romantice. Estetica veacului al XIX-lea se precizează în raport cu romantismul, chiar la gânditorii și artiștii cari nu dovedesc în vreun fel a fi avut o atingere directă cu isvoarele lui teoretice. Astfel, față de teza dispariției artei, care devine curând unul din locurile comune mai mult folosite, apar trei soluții menite s'o salveze de soarta care i se prevestea. Astfel, dacă concurența cu filosofia poate deveni fatală poesiei, singurul mijloc de a o mântui pare a fi ruptura ei cu orice veleitate de a filosofa. Doctrina „artei pentru arte", așa cum apare sub pana unui Théophile Gautier [7]), se constitue dintr'un fel de oboseală față de intențiile metafizice, religioase și sociale ale acelei poesii pline de gravitate, pe care o practicau un Lamartine, Vigny sau Hugo. Intoarcerea programatică a poesiei către formula unui simplu joc, conține un ascuțiș puternic împotriva meditațiilor saturate de gândire filosofică ale marilor romantici. Simțim lămurit lucrul acesta când citim în „Istoria Romantismului" a lui Gautier, observatii ca de pildă: „...In artă dispar toate evenimentele și nu rămâne decât singură frumusețea.

7) Ideea dispariției artei pare a fi neliniștit și pe *Th. Gautier*; vd. în „Histoire du Romantisme", observația: „Spiritul în prada altor preocupări și orientat către cercetările șiințifice și istorice, s'a deturnat dela poesie" (pag. 58) Rândurile acestea sunt scrise în 1868.

Muza este geloasă; ea are mândria unei zeițe și nu recunoaște decât autonomia ei. Ii repugnă să se pună în slujba vreunei idei, căci este regină și în regatul ei totul trebue să i se supună" [8]). Dar mai mult decât în teoria, în practica lui, Gautier ne înfățișează exemplul unei poesii epurate de orice conținut filosofic și redus la o liberă combinație de cuvinte și imagini de forme și colori. Astfel, dacă în direcția adâncimii spirituale și în comparație cu gândirea filosofică, poesia pierdea orice funcțiune, ea putea câștiga una mărginindu-se la rolul de a delecta spiritul, liberându-l din constrângerile cugetării serioase. „Poesia este repaosul inteligenții" spunea Maiorescu, a cărui doctrină primise dealtfel în sine și destule elemente din idealismul romantic. Multă lume gândește încă astfel.

Mai există însă și un alt chip de a soluționa conflictul dintre filosofie și poesie. Dacă poesia dispare pentrucă nu poate fi destul de filosofică, să sporim conținutul ei speculativ. Astfel a luat naștere, în a doua jumătate a veacului trecut, așa numita „poesie filosofică", despre care ne vom ocupa mai târziu. Intr'acestea, scriitorii naturaliști și, în primul rând, Zola, teoreticianul cel mai ascultat al curentului, socotesc că dacă literatura, prin vechile ei mijloace imaginative, rămâne inferioară, ea nu poate face altceva decât să urmeze nouile căi ale științei. Programul foarte răspicat al lui Zola se ridică deci împotriva „scriitorilor idealiști, care se sprijină pe irațional și pe supranatural și al căror elan este urmat de fiecare dată de o prăvălire în haosul metafizic" [9]). Totuși Zola nu preconizează renun-

---

1) *Th. Gautier*, op. cit. Bibl. Charpentier, pg. 327 Vd. asupra poziției lui Gautier studiul recent al lui *W. M. Gatz*, „Die Theorie de l'art pour l'art" und Th. Gautier, în Zeitschrift f. Aesth. XXIX. Bd., 2 Heft, pg. 116 urm.

9) *E. Zola* Le roman experimental, Bibl. Charpentier, pg. 29. Asupra acestora vd. lucrarea lui *R. König*, Die naturalistische Aesthetik in Frankreich und ihre Auflösung.

se găsește modificată prin contribuția acestei poziții noui.

Revenind deci la prevestirea disparitiei artei prin progresele rațiunii filosofice, trebue să spunem că rareori o prevestire funestă s'a realizat mai puțin. A doua jumătate a veacului al XIX-lea a asistat la lichidarea hegelianismului ca sistem de explicație integrală a lumii, dar nu la moartea poesiei. N'a fost nevoe până la urmă nici de apropierea literaturii de tipul științei, pe care o preconiza naturalismul, nici de formula „poesiei filosofice", pe care un Sully Prudhomme sau un J-M. Guyau căutau s'o impună din necesități de același ordin. Atacată în principiul ei sau adulterată cu modalități eterogene ale sufletului, „romanul experimental" sau „poesia filosofică" s'au dovedit formule bastarde și artificiale, care n'au putut depăși actualitatea unui curent. Nici programul „artei pentru artă" n'a avut o soartă mai bună. Experiența ideilor estetice în ultimul veac ne-a dovedit cel puțin că poesia n'are nevoe să se salveze nici prin amputarea semnificației ei mai înalte, nici prin organizarea acesteia în forme care ating gravitatea științei sau filosofiei. Valoarea filosofică a poesiei este un efect care se obține fără nicio încordare pedantă. In cel mai simplu cântec de Goethe se luminează o înțelegere a lumii care contaminează și fructifică pe a noastră. Nu este nevoe de desvoltări didactice și retorice, pentruca valoarea filosofică a poesiei să crească; după cum filosofia n'are nevoe de mijloacele particulare ale poesiei, pentruca întruchipările ei cele mai înalte să dobândească acea calitate de viziune armonică și individuală pe care o recunoaștem operelor de artă. Inrudirea dintre filosofie și poesie nu este un efect al identității lor de conținut, ci al unui elan către totalitate și necondiționat care le străbate deopotrivă. Am spune că ele nu se a ing

prin coroanele lor în aer, ci prin rădăcinele lor în pământ.

Așa fiind, nici poesia nici filosofia n'au nevoe să-și justifice una față de alta existența. Justificarea aceasta nu era necesară decât romantismului care pornind dela conceptul unei poesii cu conținut filosofic, trebuia în chip firesc să ajungă la îndoială cu privire la valoarea funcțiunilor ei, în comparație cu acele mai adecuate ale filosofiei propriu zise. Necesitatea acestei justificări încetează pentru punctul nostru de vedere, care afirmă unitatea latentă a filosofiei cu poesia, ca unele care cresc în aceleași rădăcini și urmează aceluiași elan. Deopotriva lor existență n'are nevoe să se legitimeze, după cum nici pentru misticul panteist, floarea, ființa umană și piatra n'au nevoe să-și producă motivele egalei lor îndreptățiri la existență, deși Dumnezeu este prezent în fiecare din ele. Nici floarea nu face inutilă piatra, nici filosofia nu dispensează poesia și nici nu cere sacrificiul felului ei original de a fi. Forme înrudite, dar originale, ele există în permanentă simultaneitate și atingându-se în absolut, fără să se determine temporal, niciuna din ele nu este obligată să deplaseze și să înlocuiască pe cealaltă.

POESIE ŞI MITOLOGIE

Am arătat că întoarcerea către mituri este o altă cale apărută modernilor pentru salvarea poesiei din ameninţarea pe care o aduce cu sine desvoltarea filosofiei, ca un mijloc mai propriu de exprimare a conţinutului ei spiritual. Dacă, după cum Vico stabilise încă din veacul al XVIII-lea, este adevărat că forma cea mai autentică a poesiei trebue căutată printre produsele mitologice ale unei fantasii anterioare raţiunii, concluzia care se impune este că numai revenirea la materia miturilor şi la starea de spirit care le susţine poate asigura poesiei un viitor. Incheerea aceasta a fost trasă cu multă energie de către esteticienii romantici, mai înainte ca printr'un Wagner şi Nietzsche, să devină una din afirmaţiile mai des reluate ale poeticei moderne, deşi nu totdeauna cei cari o fac cunosc tradiţia pe care o continuă şi cadrul în care se înscrie părerea lor.

Despre valoarea poetică a miturilor s'a scris mult în timpul romantismului german. Este însă greu de spus cărui autor romantic i-a apărut mai întâi ideea, pentrucă o vedem formulată de mai mulţi dintre aceştia şi aproape în acelaşi timp. Astfel, revista „Athenaeum" (1789), primul organ al romantismului german şi oarecum manifestul lui, conţine un „Discurs asupra Mitologiei", datorat penei cu atâtea iniţiative a lui Fr. Schlegel. „Lipseşte poesiei noastre, notează Fr. Schlegel, un punct central, deopotrivă cu ceeace era mito-

logia pentru cei vechi. Lucrul esențial prin care poesia modernă stă mai prejos de cea veche se poate concentra în observația că ne lipsește o mitologie. Adaug însă că suntem aproape de momentul în care vom dobândi una sau, mai de grabă, că a venit timpul să colaborăm serios pentru a o obține"[1]). Dacă însă mitologiile cunoscute au fost produsul tinerei fantezii a popoarelor vechi, noua mitologie preconizată și așteptată nu poate fi decât rezultatul acelei adânciri moderne a spiritului filosofic, care se găsea în curs. Era, în adevăr, o idee a timpului, pe care Fr. Schiller o exprimă în considerațiile sale asupra „Poesiei naive și sentimentale", că vremea noastră poate atinge din nou, tocmai prin progresele civilizației, stările de armonie ale primitivității. Astfel, dacă acea împăcare a omului cu natura care se exprimă în poesia celor vechi nu mai este posibilă astăzi, ea poate fi totuși recucerită, îndată ce o cultură mai adâncă ar obține din nou armonia rațiunii cu înclinația în om. Armonia la începutul și la sfârșitul civilizației sunt cele două termene între care se desfășoară procesul dialectic al poesiei. Tot astfel, Fr. Schlegel întrevede acum posibilitatea unei noui mitologii, deși nu a uneia isvorîtă din fantezia naivă a omului vechiu, ci din acea adâncire spirituală, pe care credea a o putea recunoaște în epoca sa. „Die neue Mythologie muss aus der tiefsten Tiefe des Geistes herausgebildet werden; es muss das künstlichste aller Kunstwerke sein". Semnul renașterii prevestite îl întrevede Schlegel în fenomenul contimporan al idealismului fliosofic, prin tot ceeace însemna el ca răscolire a spiritualității omului. Dar idealismul trebuia să determine o nouă mitologie și prin toate acele concretizări care sunt de așteptat dela el.

---

1) *Fr. Schlegel*, Rede über die Mythologie, in Athenaeum, Eine Zeitschrift von A. W. Schlegel und Fr. Schlegel, Berlin 1798, neu herausgegeben von Fritz Baader, 1905, pg. 185.

Căci, după noua docrină a idealismului, caracterul predominant al spiritului este tocmai facultatea lui de a se determina pe sine însuşi în forma unor reprezentări concrete. Spiritul trebue deci să iasă din sine, pentru a rămâne ceeace este şi îndrumarea idealistă, recunoscând şi solicitând acest caracter, poate deveni ocazia unor noui concretizări mitologice [2]). Fr. Schlegel se opreşte însă de a ne arăta în ce poate consta noua mitologie. Recomandaţiile sale se mărginesc la programul unei „reînvieri a miturilor antice în spiritul nou al filosofiei" şi cel mult la redescoperirea unora dintre mitologiile mai puţin cunoscute până atunci, printre care — împrejurare destul de curioasă — nu este amintită acea germană, ci numai unele din vechile mitologii ale Orientului, de pildă cea indică.

In anul în care apare revista „Athenaeum", August Wilhelm Schlegel, fratele lui Frederic, ţine la Iena prelegerile sale despre „Teoria filosofică a artei". Aceste prelegeri sunt reluate de A. W. Schlegel între 1802 şi 1804 la Berlin şi manuscrisul lor, păstrat multă vreme în Biblioteca din Dresda, este publicat abia în 1884 de către Iacob Minor. Prelegerile din Iena au văzut lumina tiparului încă mai târziu, căci păstrate în notele manuscrise ale lui Fr. Ast, copiate câţiva ani după acea de K. Chr. Fr. Krause, ele n'au fost publicate decât în 1911, prin grijile lui August Wünsche. La acest text trebue să ne referim pentru a fixa ambianta spirituală a momentului din 1798. A. W. Schlegel rămâne la vechea idee a lui Vico. atunci când defineşte mitul drept „poesia primitivă a genului uman" [3]). Mitul este

---

8) Temelia indealistă a doctrinei fraţilor Schlegel o pune de mai multe ori în lumină în cursul scrierii sale, *R. Haym*, Die romantische Schule 1870.

3) *A. W. Schlegel*, Vorlesungen über philosophische Kunstlehre 1798, hgb. von August Wünsche, Leipzig 1911, pg. 98 urm. Prelegerile ţinute la Berlin au fost publicate de I. Minor în colecţia „Deutsche Literaturdenkmäler des 18. und 19. Jahrhunderts", 3 vol. 1884.

opera unei antropomorfizări a forțelor naturii, dar a uneia inconștiente și care este totdeauna produsul fantasiei unui întreg popor, niciodată a unui singur individ. Mitul nu trebue apoi confundat cu alegoria, care nu este decât sensibilizarea intenționată și reflexivă a unui concept. Mitul este totdeauna o imagine a fantaziei, prin urmare un produs anterior conceptului. Greșesc deci comentatorii cari caută alegorii în Homer, căci caracterul poemelor lui este simbolic, nu alegoric: personagiile sale sunt întreguri intuitive, văzute de fantazie, iar nu idei îmbrăcate în haină sensibilă. Tot astfel, mitul trebue considerat ca o vedere asupra naturii și lumii aparținând unei națiuni întregi și, ca atare, încercările unor artiști individuali, ca Milton și Klopstock, de a creea o mitologie prin singurele lor puteri, nu poate rămâne decât caducă. False, după spiritul lor, sunt încercările unui Milton și Klopstock de a creea noui mitologii pe temeiul Scripturilor și prin aceea că Divinitatea, care este infinită, nu poate fi reprezentată executând acțiuni mărginite [4]. A. W. Schlegel reia astfel în ce privește materia legendară creștină principiul clasicilor francezi, cel puțin al unora din ei, de pildă al lui Boileau care, în cântul al III-lea al „Artei Poetice", interzicea întrebuințarea poetică a religiei creștine:

> De la foi d'un chrétien les mystères terribles
> D'ornements égayés ne sont point susceptibles
>
> Et, fabuleux chrétiens, n'allons point, dans nos songes,
> Du Dieu de vérité faire un Dieu de mensonges.

Ideile timpului asupra importanței poetice a mitologiei se găseau în acest punct, când le vedem intrând

---

4) *A. W. Schlegel*, op. cit., pg. 111. Restricții cu privire la valoarea eposului lui Klopstock (Messias) exprimă odată și *Fr. Schegel*, Litteratur, 1803, publicat mai întâiu în revista „Europa", apoi în vol. *A. W.* und *F. Schlegel* in Auswahl herausgegeben, von *O. Walzel*, în colecția „Deutsche National-Literatur" 143, Bd. pg. 299.

cu un rol de seamă în sistemul filosofic al lui Schelling. Este adevărat că viitorul autor al „Sistemului idealismului transcendental" manifestare, deopotrivă cu toți camarazii săi din generația romantică, o vie preocupare pentru problema miturilor încă din anii tinereții sale, petrecuți la Seminarul teologic din Tübingen [5]). Militarea literatorilor nu va fi fost însă inutilă pentru a decide pe filosoful, care dădea expresia sistematică cea mai completă a doctrinei romantice, să rezerve mitologiei un loc ca acela pe care îl ocupă în mai multe din operele sale. Astfel, în „Sistemul idealismului transcendental", Schelling reia și el o idee a lui Vico, pe care o completează, atunci când afirmă că „după cum filosofia a fost născută și hrănită în copilăria științei de către poesie... tot astfel, după desăvârșirea ei... filosofia se va revărsa din nou în oceanul poesiei, din care a ieșit altă dată". Etapa mijlocie între acest început și acest sfârșit ar fi o nouă mitologie, pe care o preconizează întocmai ca Fr. Schlegel, deși n'o crede posibilă decât prin concursul împrejurărilor istorice [6]). Cine vrea să urmărească însă teoria mitologică a lui Schelling în toată semnificația ei pentru estetică, nu trebue să se mărginească la „Sistemul idealismului transcendental" (1800) și nici la scrierea mai târzie despre „Filosofia mitologiei și a revelației" (1842), unde problema este privită în semnificația ei religioasă, ci la prelegerile despre „Filosofia Artei" (publicate postum abia în 1859).

Am arătat și altă dată că, pentru Schelling, arta este reprezentarea lucrurilor în aspectul lor absolut, adică a lucrurilor ca Idei. Reprezentările artei înfățișează deci o fuziune între general și particular, a căror ex-

---

5) cp. R. *Haym*, Die romantische Schule, 1870, 4 Aufl. 1920, pg. 710.

6) cit. ap. R. *Haym*, op. cit., pg. 709—10. Tot acolo și citatul anterior.

presie reală sunt Zeii. „Zeii, scrie Schelling, sunt Ideile privite ca reale". Şi ceva mai sus: „Ceeace sunt ideile pentru filosofie, sunt pentru artă Zeii" [7]). Mitologia este deci adevărata materie a artei şi condiţia ei permanentă. Totuşi miturile poetice nu trebuesc înţelese ca nişte alegorii. De acord cu A. W. Schlegel, ale cărui păreri le-am redat mai sus, Schelling socoteşte că ele se cuvin a fi înţelese ca simboluri, adică drept sinteze ale generalului cu particularul, în timp ce alegoriile sunt numai acele întocmiri în care particularul nu cuprinde acest general, ci numai îl semnifică. Fără îndoială, miturile poetice pot fi şi ele alegorizate. Comentatorii lui Homer, de pildă, s'au complăcut adeseori să extragă semnificaţia alegorică a miturilor sale, fără să ne spună însă că, în felul acesta, ei separau o semnificaţie de aparenţa cu care în realitate întocmeşte o unitate indisolubilă.

Făcând din mitologie materia şi terenul oricărei poesii, s'ar părea că Schelling gândeşte întocmai ca mulţi dintre poeţii şi teoreticienii poesiei apăruţi odată cu Renaşterea. Şi fără îndoială că mai multe secole de poesie, construită pe temelia umanismului şi a programului său de imitaţie a anticilor, nu va fi fost fără consecinţe pentru fixarea concepţiei lui Schelling. Totuşi, noţiunea mitologiei devine pentru el destul de largă, pentru a-l face să treacă printre poeţii mitici şi pe un Shakespeare, Cervantes sau Goethe; după cum printre figurile mitologice, aflăm că pot fi numărate caractere ca Don Quijote Regele Lear şi Falstaff. Extinderea cadrului mitologic îl face apoi apt de a cuprinde şi ciclul legendelor creştine, interzise nu numai de clasicul Boileau, dar şi de emulul romantic A. W. Schlegel. Grija teoreticianului trebue numai să distingă între

---

7) *Schelling*, Philosophie der Kunst (mai întâi ca prelegeri la Jena şi Würzburg. 1802-3 1804-5), în Werke, hgb. von Otto Weiss, III. Bd. pg. 40, 39.

spiritul felurit al mitologiei păgâne și creștine. „Materia mitologiei grecești, scrie Schelling, era intuiția generală a universului ca natură, în timp ce materia mitologiei creștine este intuiția lui generală ca istorie, ca o lume a Providenții. Aceasta este răscrucea propriu zisă a religiei și poesiei antice și moderne. Lumea nouă începe îndată ce omul se desprinde din natură; un moment în care neavând încă o altă patrie, se simte părăsit. Când un astfel de sentiment pune stăpânire pe un întreg neam de oameni, aceștia se îndreaptă... către o lume ideală, în care încearcă să se împământenească" [8]). Deosebirea făcută de Schiller între poesia naivă și sentimentală, ca o poesie a naturii sau a idealului, revine astfel, după spiritul ei, și sub pana lui Schelling, deși de data aceasta, răspunzător de contrastul semnalat este duhul felurit al celor două mitologii. Dacă însă lumea antică este natură și, ca atare, unitate a finitului, pe când lumea creștină, ca realitate morală, presupune opoziția acestor două elemente, se înțelege că numai mitologia veche prezintă un caracter net simbolic, pe când cea creștină va manifesta tendințe către alegorie. Zeii antici alcătuiau o întrupare atât de desăvârșită a infinitului în mărginit, încât năzuința de a ieși din condiția lor atât de asemănătoare cu a omului nu-i neliniștea niciodată. Cu totul altfel ni se prezintă încarnarea umană a Divinului în mitul lui Isus. „Christos se coboară în mijlocul josniciei umane, scrie Schelling, și se investește ca sclav, pentru a suferi și pentru a nimici mărginirea în exemplul său. Aci nu e vorba de o îndumnezeire a umanității, ca în mitologia greacă, ci de o umanizare a divinității, făcută cu intenția de a împăca mărginitul cu Dumnezeul infinit din care s'a desprins" [9]). Construită pe această bază, întreaga poesie creștină va fi

2) *Schellng*, op. cit., pg. 75.
9) *Schelling*, op. cit., pg. 75.

străbătută de o mare nelinişte, de o neistovită aspiraţie de a evada din graniţele strâmte ale sensibilului şi, în acelaşi timp, de tendinţa alegorizantă către semnificaţii atât de înalte, încât graniţele materiale nu le mai pot cuprinde. Fr. Schlegel observase şi el altă dată în caracterul poesiei moderne tendinţa către alegorie. „Supremul, spunea el, tocmai fiindcă este inefabil, nu poate fi exprimat decât alegoric"[10]). Prin Schlegel şi prin Schelling trece aşa dar filonul care conduce în cele din urmă la teoria despre conţinutul infinit, cu neputinţă de a fi cuprins de limitele sensibilităţii, în care Hegel vedea caracterul artei romantice.

Sământa asvârlită de primii romantici a dat o recoltă nespus de bogată. Cercetările în legătură cu valoarea şi viaţa miturilor devin una din temele de căpetenie ale ştiinţei romantice. Astfel, un Görres, care întreprinde studiul miturilor în lumea asiatică, ajunge la ideea că Dumnezeu se manifestă deopotrivă în natură. ca şi în miturile popoarelor care stau mai aproape de ea. Cine se pricepe, aşa dar, să descifreze simbolismul naturii, îl regăseşte identic în miturile vechilor popoare. Atât de adâncă deveni ideea coincidenţei dintre mituri şi tainele naturii, încât un naturalist ca Steffens, deşi socoteşte că metodele cercetării exacte în ştiinţe nu trebuesc nici decum părăsite în favoarea simplelor deducţii mitologice, crede a putea adăuga că odată aceste metode aplicate, savantul poate să susţie rezultatele sale şi pe calea verificării lor în mituri[11]). Desigur, acest conţinut plin de revelaţii îl găsesc romanticii în mitologiile asiatice, mai de grabă decât în acea greco-romană, prea luminoasă şi raţionalistă pentru gustul timpului. De altfel, un cercetător ca Creuzer, autorul renumitei „Symbolik und Mytho-

10) Cp. R. *Haym*, op. cit., pg. 753.

11) Cf. *Richarda Huch*, Die Romantik, II. Ausbreitung und Verfall der Romantik, 6. u. 7. Aufl. 1920 pg. 76.

logie der alten Völker" (4 vol, 1910-12), încearcă a dovedi cum mitologia greacă derivă din acea orientală, nu însă fără a stârni împotrivirea cu atâtea mijloace polemice a lui J. H. Voss [12]). Intr'acestea, vechea mitologie germanică începe să se impună deasemeni atenției contimporane. Arnim, care împreună cu Brentano dăduse între 1806 și 1808 culegerea folkloristică „Des Knaben Wunderhorn", îndrăsnește odată ipoteza că Nibelungii ar putea deveni pentru Germani, ceeace au fost eposurile homerice pentru Greci. O ipoteză rău primită deocamdată, încât Voss nu se sfiește să observe că a pune alături cele două creații epice, este „ca și cum ai compara o cocină de porci cu un palat" [13]). Dar o ipoteză nu mai puțin profetică, de vreme ce ea conține tot programul viitor al lui R. Wagner.

Contribuția romantică a fost necesară pentru a fixa ideile lui Richard Wagner. Ea n'a fost însă suficientă. O influență nouă, pornită din scrierile în care L. Feuerbach propunea explicația antropologică a religiilor, a trebuit să i se adauge. Autobiografia lui Wagner ne spune lămurit ce rol au avut teoriile lui Feuerbach în formația lui intelectuală, mai înainte ca descoperirea sistemului lui Schopenhauer să-i fi îndrumat gândirea pe alte făgașuri. Wagner citește „Lumea ca voință și reprezentare" abia în 1854 [14]). In 1851, când redactează „Opera și Drama", textul principal pentru problema noastră, înrâurirea lui Feuerbach nu poate fi anulată cu totul, de oarece Wagner întreprinsese cu mai multă insistentă studiul operelor acestuia în cursul anului 1849. O preocupare care dealtfel, după propria mărturie a marelui compozitor, ajunge curând să slăbească [15]). Oricare ar fi rămas însă până la urmă atitu-

---

12) R. *Huch* op. cit., pg. 326 urm.
13) R. *Huch*, op. cit., pg. 328.
14) R. *Wagner*, Ma Vie, tr. fr., vol. III, pg. 99.
15) R. *Wagner*, op. cit., vol. III, pg. 336—8.

dinea lui față de Feuerbach, este sigur că încercarea lui de a explica miturile prin cauze provenind din împrejurările de viață și structura mintală a omului păstrează ca un ecou din antropologismul lui Feuerbach. Romanticii primului ceas nu se așezau pe acest teren și nu foloseau această metodă. Abia dacă la A. W. Schlegel întâmpinăm un accent antropologic, atunci când explică miturile printr'o „umanizare a forțelor naturale". Pentru Schelling însă mitul este un produs al dialecticii interne a spiritului, independent de condiționările lui psihologice și istorice.

Altfel gândește Wagner. Desvoltările sale pornesc dela constatarea că marea varietate a fenomenelor naturale trebue să fi umplut de neliniște pe omul primitiv. Pentru a învinge această neliniște, el caută să cuprindă cu mintea conexiunea fenomenelor, atribuindu-le unor cauze pe care fantezia sa le închipue ca niște ființe deopotrivă cu sine. In această împrejurare trebue căutată origina miturilor și a artei. Istoria miturilor decurge paralel cu o poesie și, în acest larg domeniu, disdinge Wagner două mari varietăți: păgână și creștină. Mitul creștin a apărut în momentul în care omul resimțind contrastul dintre rigoarea statului și a legilor și aspirația sa către libertatea individuală, a înțeles că satisfacția acesteia din urmă nu poate fi obținută decât prin nimicirea celor dintâu. Acesta ar fi înțelesul mitului lui Christos. „Mitul creștin, scrie Wagner, s'a încorporat într'o ființă umană individuală, care păcătuind împotriva legii și a statului a suferit o moarte de martir, dar care, supunându-se pedepsei, a justificat legea și statul ca niște necesități externe, deși primind de bună voe moartea, le-a anulat în favoarea unei nevoi interne de liberare individuală, prin mântuire în Dumnezeu" [16]). In drama grecească, întemeiată pe miturile

16) *R. Wagner*, Oper und Drama. Deutsche Bibliothek pg. 176.

respective, mişcarea generală creşte furtunos până la catastrofa finală, în timp ce în drama creştină ea descreşte şi se potoleşte în desgust de viaţă şi în acea aspiraţie către moarte, în care Wagner întrevede sugestia poetică de căpetenie a creştinismului. Dealtfel, numai muzica poate reda cu adevărat această stingere şi liberare prin moarte, care derivă din esenţa creştinismului. Unele pagini din „Tristan" pot fi înţelese ca o aplicare a acestei teorii.

Continuând să urmărească desvoltarea poesiei, Wagner ajunge să constate decadenţa în care a intrat, la un moment dat, vechea poesie dramatică bazată pe mituri. Indată ce inteligenţa reflexivă a început să predomine, fenomenele naturale nu s'au mai înfăţişat fanteziei ca nişte conexiuni unitare. Inteligenţa reflexivă descompune întregurile în elemente. Ştiinţa „anatomică" modernă înaintează pe căi cu totul opuse vechei poesii a popoarelor şi ajunge, în cele din urmă, să denunţe miturile lor ca pe nişte simple superstiţii copilăreşti, demne în toate privinţele a fi abandonate. Expresia artistică a acestor noui condiţii este romanul modern. In timp ce drama mitică înfăţişa pe om ca o unitate care se desvoltă organic din propriile lui temelii, romanul îl evocă în dependenţa lui de mediu (o aluzie la realismul unora dintre scriitorii contimporani). Romanul îndrumează deci poesia către politică şi jurnalism şi, în chipul acesta, îi pregăteşte moartea. Salvarea nu poate veni decât dela reîntoarcerea la mituri. Nu însă către miturile creştinismului, pe care Wagner le învinueşte de a fi desrădăcinat popoarele moderne din terenul natural al intuiţiilor lor despre lume. Preferinţa lui Wagner este evidentă, când aminteşte de miturile popoarelor germanice care, întocmai ca cele greceşti, desvoltă din intuiţii ale naturii figurile zeilor şi eroilor săi. In tot cazul, într'o inspiraţie poetică

sprijinită pe mituri întrevede Wagner posibilitatea unei restaurații a poesiei în epoca noastră.

Relațiile intelectuale dintre Wagner și Nietzsche au fost adeseori expuse. Cum însă desvoltarea modernă a problemei miturilor n'a format niciodată, după câte știm, obiectul unei cercetări speciale, felul în care teoria miturilor s'a transformat în trecerea dela marele compozitor și poet la apologistul lui, a rămas neprecizat. Chiar o monografie atât de completă ca acea a lui Ch. Andler nu ne spune nimic în această privință, cum de altfel nu amintește nici lunga filiație romantică la capătul căreia se găsește teoria nitzscheană a mitului. Totuși, când spre sfârșitul „Nașterii Tragediei", se dau unele desvoltări ideii despre importanța mitului tragic, autorul exprimă păreri care își au strămoșii lor. Faptul că Nietzsche proclama mai cu seamă isvoarele antice ale gândirii sale, a făcut cercetarea mai puțin atentă la motivele ei romantice. Interesul expunerii întreprinse până acum stă deci și în punerea în lumină a fundamentului romantic pe care autorul „Nașterii Tragediei" își construește teoria sa.

Continuând pe romantici și pe Wagner, Fr. Nietzsche dă totuși problemei o orientare personală, asupra căreia se cuvine a fi lămuriți. Trebue astfel arătat că încă pentru un Wagner, mitul avea o valoare epistemologică. Desvoltând o vedere a lui Vico, a cărei vitalitate nu slăbise dealungul prelucrării ei romantice, mitul este și pentru Wagner, în primul rând, cunoaștere, o intuiție asupra lumii și vieții care trebue cântărită după conținutul ei de adevăr. Numai judecând astfel putea Schelling să afirme că mitul este veriga de legătură dintre filosofie și poesie. Finalitatea epistemologică a artei, scopurile ei de cunoaștere, era o idee foarte tenace. Nici romanticii, nici Wagner n'au reușit s'o înfrângă. Abia Nietzsche isbutește să depășească această veche și durabilă tradiție. Pentru el, arta este

o funcțiune a vieții, nu a cunoașterii. Oamenii creiază artistic pentru a se ajuta să trăiască, nu pentru a pătrunde mai adânc în adevărul lucrurilor sau pentru a cuprinde intuitiv legăturile dintre ele. Teoriile lui Nietzsche asupra mitului tragic nu sunt decât o aplicare a acestor principii mai generale. In adevăr, ne spune Nietzsche, când Grecii au luat cunoștință, cu ocazia experiențelor lor dionisiace, de fragilitatea principiului individuației, de ușurința cu care mărginita formă individuală se poate desface pentru a intra în marea și furtunoasa unitate a vieții, ei au găsit mijlocul de a se salva prin contemplația apollinică a unei lumi de forme liniștite. Tragedia greacă este produsul acestei sublimări a groazei de viață în încântare pentru aparențele ei. „Mitul tragic nu poate fi înțeles decât ca o transformare imaginativă (Verbildlichung) a înțelepciunii dionisiace prin mijloace apollinice de artă" [17]). Mitul conține în sine aspirația de a te dărui aparenței și pe aceea de a o depăși prin pierderea în unitatea nediferențiată a vieții. După cum ascultând o disonanță muzicală dorim s'o auzim și, în același timp, năzuim dincolo de ea, către armonia perfectă, tot astfel soarta tragică a eroului mitic ne reține cu plăcerea pentru aparențele ei, în care se amestecă senzația dureroasă, dar și voluptatea profundă a presentimentului unei vieți mai largi, în care acea mărginită a eroului urmează să se desfacă și să se risipească. Dacă, în sfârșit, Nietzsche dorește o restaurare a miturilor, împrejurarea se explică prin nevoia de a produce restabilirea acelui sentiment metafizic al vieții, fără de care nu numai poesia unei epoci, dar întreaga ei cultură, ajung a fi lipsite de orice forță creatoare și de orice unitate. Moștenirea raționalistă a socratismului a dus pretutindeni, în civilizația noastră, la acest rezultat.

---

17) *Fr. Nietzsche*, Die Geburt der Tragödie 1870 1 in N.'s Werke, Taschen-Ausgabe, vol. I, pg. 187.

Anarhia fantaziei artistice și a culturii moderne în genere, deschise tuturor influențelor și lipsite de orice originalitate, nu este decât efectul final al desrădăcinării metafizice a omului și al fenomenului corelativ al dispariției oricărui mit. De aceea Nietzsche salută ca un semn prevestitor de bine, nu numai pentru poesia țării lui, dar și pentru întreaga ei cultură, restaurarea miturilor tragice prin noua dramă a lui Wagner. „Nimeni să nu creadă, scrie Nietzsche, că spiritul german și-a pierdut pe veci patria sa mitică, atât timp cât mai înțelege limpede glasul păsărilor care îi povestesc de acea patrie. Intr'o zi se va trezi, după lungul lui somn, în toată prospețimea dimineții și atunci va ucide balaurii, va nimici piticii vicleni și va desștepta pe Brünnhilda. Lancea lui Wotan însăși nu va putea să-i închidă drumul" [18]).

Există poate unele șovăiri în concepția lui Nietzsche. Amintiri din înțelegerea mitului ca o formă a cunoașterii se amestecă și în scrisul său, ca de pildă atunci când îl definește drept o „imagine concentrată a lumii" sau ca o „abreviatură a fenomenelor". In mod general însă, și reliefând mai cu seamă ceeace este nou în concepția sa, se poate spune că odată cu Nietzsche se produce o desintelectualizare a mitului, înțeles acum ca terenul fecund al artei și culturii, ca o putere a vieții și creații. Aceasta nu înseamnă însă că odată cu noua concepție, foarte răspândită printre poeții și gânditorii contimporani, mitul a pierdut vechiul său rol de a mijloci între filosofie ș poesie. Se poate chiar spune că acest rol a fost abia acum mai bine înțeles și mai adânc întemeiat. Căci atâta vreme cât miturile nu erau concepute decât ca reprezentarea simbolică sau alegorică a unor adevăruri, nu se vedea de ce expresia directă și mai adecuată a acestora din urmă, așa cum ne-o oferă filosofia însăși, n'ar lua locul ve-

18) *Fr. Nietzsche*, op. cit., pg. 202

chei fantazii mitice, facultate întrecută și demnă de a fi eliminată. Față de acest mod de a gândi care se impunea unui Hegel, Nietzsche ne arată că mitul nu este o formă mai veche a spiritului omenesc, ci una a cărui valoare rămâne permanentă. El este terenul din care puterea de creație a vieței își trage necontenit seva. Pe de altă parte, după noua teorie, ceeace mitul implică nu sunt **idei**, ci **trăiri** metafizice. In adâncul lui se cuvin a se recunoaște nu concepții ale rațiunii, ci experiențe ale subconștientului metafizic. Pentru Nietzsche, mitul ne pune în contact cu substratul metafizic al realității, chiar dacă el nu poate fi tradus în idei clare despre firea fenomenelor și a legăturilor dintre ele. Implicațiile filosofice ale mitului sunt astfel cu atât mai adânci, cu cât au mai puțină nevoe să se desvolte în limpezi vederi intelectuale. Pentru scopurile acelei întrepătrunderi atât de intime între filosofie și poesie, încât niciuna din ele n'are nevoe să-și asume modurile proprii ale celeilalte, felul în care înțelege Nietzsche rolul posibil al miturilor, este deosebit de prețios și trebue păstrat ca un câștig al cercetării.

POESIA FILOSOFICĂ

Poesia filosofică a existat cu mult înaintea teoriei poesiei filosofice. Mult mai înainte ca speculaţia modernă să fi disputat poesiei un loc pe care declară a-l putea ocupa ma bine, poeţii au întregit viziuni de totalitate a lumii şi au găsit în fantazia lor un mijloc de a pătrunde în misterul lucrurilor şi al legăturilor dintre ele. Parmenide, Heraclit şi Pitagora au fost în acelaşi timp filosofi şi poeţi. Asociaţia aceasta s'a păstrat multă vreme şi istoria gândirii ne înfăţişează, aproape în toate epocele, cazuri în care cugetătorii au recurs la forma exprimării poetice. Se cuvine totuşi a face o deosebire între filosofii cari au adoptat forma poetică şi poeţii cari au filosofat. Oricine simte că Parmenide şi Sofocle nu aparţin aceleaşi categorii. Dealtfel, pentru a delimita cu stricteţe domeniul poesiei filosofice, trebue să ne impunem a nu confunda poesia filosofică cu ceeace poate apărea ca reflecţie filosofică în cuprinsul oricărei poeme. Monologul lui Hamlet care începe cu întrebarea „A fi ori a nu fi?" nu alcătueşte o simplă pagină de meditaţie filosofică decât izolată din întregul care o conţine. Considerată în acest întreg, ea ne apare ca un element de caracterizare a eroului, ca un mijloc de integrare a figurii sale psihologice. Tot astfel lungile disertaţii asupra unor probleme ale gândirii, atribuite lui Settembrini şi Naphta în romanul „Der Zauberberg" al lui Thomas Mann, cu tot marele lor interes speculativ, nu sunt, din punct de vedere literar, decât mijloace care ajută evocarea mai com-

pletă și mai adâncită a caracterelor respective. Poetul se folosește de ele în calitatea sa de creator de viață. In domeniul lirismului, există deasemeni momente refexive care îndeplinesc rolul de a întări și de a da perspectivă expresiei lirice a sentimentului. Astfel, când Eminescu, în Scrisoarea I, după ce evocă lumina lunei și farmecul ei, purcede la meditația care începe cu versul: „La 'nceput pe când ființa nu era, nici neființă", cuprinsul gândurilor interesează nu numai prin valoarea lor filosofică, dar și prin faptul că asociat cu ele, sentimentul poetului urcă el însuși o treaptă, căpătând o resonanță mai vastă și un nimb august. Versurile acestea sunt citate adeseori pentru a ilustra așa numita filosofie a lui Eminescu. Ele trebuesc însă citite și reținute în ansamblul din care fac parte și în care îndeplinesc funcțiunea certă de adâncire a sentimentului liric.

Precizarea domeniului poesiei filosofice are însă nevoe și de alte limitări. Trebue, în adevăr, limpede deosebit între intenția poetului de a comunica o idee și aceea care nu consideră ideea decât ca un resort al vieții emotive. Intocmai ca orice aspect al naturii sau al vieții interioare, ideile pot și ele să devină materialul creației poetice. Sunt poeți cari cântă iubirea, natura sau moartea; alții însă ideile lor despre iubire, moarte sau natură. Unii pornesc dela experiența acestor realități, alții dela reflecția cu privire la ele. Cine compară pe Heine și Verlaine cu Vigny și Leopardi are prilejul să deosebească între două atitudini poetice deosebite, dintre care una este **naivă** și cealaltă **reflexivă.** Față de aceștia din urmă, poeții filosofi. în sensul mai special care se poate da acestei categorii, sunt aceia cari nu ajung să topească mediația reflecției în imediatitatea sentimentului, ci păstrează reflecția ca reflecție, gândind și îndoctrinând, în loc să închipue și să cânte. Noțiunea adevăratei poesii filosofice este

astfel mai mult un concept negativ, rezultatul unei opriri a procesului poetic din desfăşurarea lui către ţintele care trebue să-i rămână proprii. S'ar putea spune că nu rămân filosofi decât scriitorii cari nu isbutesc să ajungă cu adevărat poeţi.

Nu se poate face deci o mai mare greşeală decât a confunda între poemele care exprimă idei cu intenţia deliberată de a îndoctrina şi acelea care le sugerează, fără să le exprime sau fără să le exprime în întregime. Aci apare însă marea deosebire dintre poemele didactice şi cele simbolice. Din rândul acelora fac parte alături de amintitele poeme ale antichităţii greceşti, „De rerum natura" a lui Lucreţiu, „Das Ideal und das Leben" sau „Die Künstler" ale lui Schiller şi unele mai noui ca „Le Bonheur" şi „La Justice" de Sully Prudhomme. In toate acestea este indiferent dacă poetul manifestă propriile lui idei, cum era cazul pentru pre-socratici sau dacă ei pornesc dela o doctrină constituită, aşa cum făcea Lucreţiu sau Schiller, care turnau în formă poetică viziunea despre lume a lui Epicur sau Kant. In toate aceste împrejurări, important rămâne faptul că poetul nu înfăţişează atât sensaţii şi imagini, cât o materie de idei, pe care isbuteşte de altfel s'o însumeze uneori destul de adânc, încât să devină un eveniment puternic resimţit al subiectivităţii sale. Limitele prea înguste ale didacticismului filosofic sunt depăşite atunci şi inspiratia poetului este restituită, dincolo de intenţia lui, adevăratei trepte poetice. Uneori această materie de idei nu provine din sfera speculativă a metafizicei sau moralei, ci din aceea a ştiinţelor experimentale. Când, către sfârşitul veacului trecut, J-M. Guyau pleda pentru drepturile unei poesii ştiinţifice, el arăta cât are de câştigat poesia din cuceririle astronomiei, ale fizicei sau biologiei [1]). Creaţia

1) *J. M. Guyau*, Les problèmes de l'esthétique contemporaine, pg. 123 urm.

poetică a secundat la Guyau teoria și astfel poeme ca „L'Analyse spectrale" sau „Les étoiles filantes" sunt prelucrările lirice ale unui material furnizat de științe.

Un tip poetic cu totul felurit este acela în care conținutul de idei este latent și neformulat în întregime. Evident, atunci când considerăm pe „Faust" al lui Goethe sau pe „Cain" al lui Byron, întâmpinăm o mulțime de idei exprimate, maxime de mare profunzime care și-ar putea găsi locul și care și-l găsesc de fapt în numeroase tratate de etică sau metafizică. Totuși, oricine surprinde deosebirea dintre „Faust" și „De rerum natura". Numai cel din urmă dintre acestea merită numele de „didactic", cu toate accentele autentic poetice pe care le cuprinde. Numai el intenționează comunicarea unei doctrine și n'are decât un conținut manifest de idei. „Faust" este însă, în primul rând, prezentarea unui destin omenesc, din care se poate desprinde un sens general, capabil a fi convertit, printr'o acțiune posterioară contemplației, în formulare abstractă. Motivul lui „Faust" nu este ideologic, ci epic și dramatic. Intelesul ideologic al acestui motiv trebue abia refăcut din indicațiile textului și din desvoltarea generală a acțiunii. Dacă operei lui **Goethe**, întocmai ca și aceleia a lui Lucrețiu, i s'a atribuit uneori calitatea de „poem filosofic", atributul acesta rezultă din motive cu totul felurite. Căci în timp ce despre „De rerum natura" se poate vorbi ca de **poemul unei filosofii**, în cazul lui „Faust" poate fi mai bine vorba despre **filosofia unei poeme.** Clasicismul în veacul al XVIII-lea reprezintă, în domeniul care ne interesează, mai cu seamă tipul poemei filosofice didactice. Compoziții ca „Discours sur l'homme", „Poème sur la loi naturelle" și „Poème sur le désastre de Lisbonne" de Voltaire sunt expuneri doctrinare în versuri. Chiar dacă, pe alocuri, ele ajung a fi însuflețite de adevărate accente lirice, intenția lor și principalul lor interes nu stau mai puțin în comuni-

carea unei doctrine. Altul este însă cazul unor poeme ca „Les pauvres gens" sau „Le Crapaud" de V. Hugo. Ceeace ni se oferă aci sunt în primul rând imagini și sentimente, nu idei. Ideea se constitue cu toate acestea dar numai ca un mod special de adâncire a viziunii. S'ar spune că poetul nu pornește dela o idee, pe care vrea s'o comunice într'o intenție deliberată, ci o găsește în drumul său și se mulțumește s'o sugereze.

Am arătat, in altă parte, ce motive susțin, ideea unei poesii filosofice. Convingerea că progresele moderne ale speculației periclitează poesia, impune acesteia silința de a se înălța la demnitatea ei. Dealtfel, chiar mai înainte ca Hegel să dea alarma cunoscută, este probabil că spiritele cultivau părerea că filosofia este o formă superioară de manifestare și că, prinurmare, poesia se înobilează atingând condiția ei. Dintr'o astfel de stare de spirit trebue să fi apărut lungul poem didactic „Essay on Man" al leibnizianului Pope. Astăzi însă oricine își dă seama că poesia pierde mai de grabă prin depășirea propriei ei condiții. Dacă poemele filosofice didactice păstrează o valoare poetică, lucrul se întâmplă în ciuda didacticismului lor. Trebue deci să privim cu rezerve un aforism ca acela al lui Fr. Schlegel: „Cu cât poesia devine mai mult știință, cu atât devine și mai mult artă" [2]). Dacă sentința lui Schlegel trebue înțeleasă în direcția preconizării inspirației didactice, căreia dealtfel îi arătase și altă dată preferința sa [3]), ea este fără îndoială falsă. Cu cât devine mai mult știință, poesia devine mai puțin artă. Adevărata poesie se sufocă în impasul didacticismului. Tipul poesiei simbolice rămâne într'acestea mult mai valid, pentru că nu provoacă în aceiași măsură mutația atitudinii contemplative în atitudine de cunoaștere. Cine citește pe „Faust" sau pe „Cain", „Prome-

---

2) *Fr. Schlegel*, Athenaeumsfragmente în ed. cit. pg. 72.
3) Cp. *R. Haym*, Die romantische Schule, pg. 753.

theu deslănțuit" al lui Shelley sau „Le Satyre" al lui Hugo, nu ia cunoștință despre anumite vederi asupra omului și a vieții, așa cum ar face-o străbătând „Tratatul despre pasiuni" al lui Descartes sau „Etica" lui Spinoza. Ideile care se degajează în cele din urmă din simbolurile poemelor amintite se formează în noi așa cum se pot cristaliza din experiențele vieții. Este drept a spune apoi că toate aceste poeme sunt depozitarele unei înțelepciuni, nu ale unei doctrine. Să mai observăm că tipurile de poesie pe care încercăm să le stabilim aci, nu apar mai niciodată în forme cu totul pure. Mai cu seamă meditațiile lirice ale romanticilor sunt rare ori libere de infiltrații didactice. Nici Lamartine, nici Vigny, nici Hugo nu sunt totdeauna străini de intenția de a îndoctrina. Un curent de didacticism, provenit din moștenirea clasică, trece și prin marile lor poeme.

Trebue, în fine, adăugat că pentru a exprima conținuturile cele mai înalte ale spiritului, poesia n'are nevoe să formuleze o doctrină, așa cum face speța ei filosofic-didactică, nici chiar să întrebuințeze simboluri, așa cum apar în celălalt tip distins de noi. Adevărata poesie este purtătoarea unui sens universal, chiar atunci când nu-l explicitează în formulare doctrinară și chiar când nu-l sugerează printr'un simbol. Ridicându-se din rădăcina absolută a spiritului, poesia este o manifestare paralelă cu filosofia. Același conținut spiritual poate fi regăsit și în una și în alta, fără ca cea dintâiu să-și asume chipul de exprimare al celei din urmă sau să-l impună spiritului printr'un simbol concret. Romanticii au afirmat uneori conștiința acestui paralelism. Astfel, Lamartine în a doua prefață a culegerii „Premieres méditations poétiques" exprimă „convingerea fermă și nesguduită că Dumnezeu este ultimul cuvânt al tuturor lucrurilor și că filosofiile, întocmai ca posesia, nu sunt decât manifestările mai mult sau mai

puţin complete ale raporturilor noastre cu Fiinţa infinită". [4]) Ideea, în formă modificată, apare odată şi sub pana lui Hugo. In adevăr, într'unul din capitolele cărţii consacrate lui W. Shakespeare, Hugo notează la rândul lui: „Poesia şi ştiinţa (sic!) au o rădăcină abstractă. Ştiinţa desvoltă din ea capodopere de metal, lemn, foc sau aer, maşină, navă, locomotivă, aeroscafă; poesia scoate capodopere de carne şi oase (!), „Iliada", „Cântarea Cântărilor", „Romancero", „Divina Comedie", „Macbeth". Nimic nu deşteaptă şi nu prelungeşte mai mult uimirea visătorului decât aceste exfoliaţii misterioase ale abstracţiunii în realităţi aparţinând îndoitei regiuni, una exactă şi cealaltă infinită, a cugetării omeneşti" [5]). Insemnarea lui Hugo are aerul unui auto-comentar. In adevăr, în poema „Plein-Ciel", publicată la finele primei serii a „Legendei Secolelor", Hugo folosise mitul „aeroscafei", al navigaţiei aeriene, pentru a simboliza înaintarea victorioasă a spiritului, desfacerea lui din vechile legături materiale. Ceeace Hugo numeşte „exfoliaţia" spiritului în regiunile paralele ale ştiinţei şi poesiei, justifică folosirea uneia din creaţiile ştiinţelor ca un simbol poetic. Hugo pare, deci a nu concepe expresia conţinuturilor spirituale în poesie decât prin intermediul simbolurilor, cărora, împreună cu toţi romanticii, le dă folosinţa cea mai largă. Este ştiut însă că simbolurile poetice aparţin şi ele mai multor varietăţi şi că acele ale lui Hugo nu sunt poate cele mai bune. Simbolurile lui Hugo sunt adeseori simple alegorii. Simbolul „aeroscafei" face parte din această categorie.

Conştiinţa contimporană afirmă într'acestea putinţa poesiei de a vehicula intuiţiile supreme ale spiritului, chiar fără intermediul simbolurilor, necum al formulă-

---

4) *A de Lamartine.* Des destinées de la poésie, în Premières et nouvelles méditations poétiques, ed. Flammarion, pg. 46.

5) *V. Hugo*, Shakespeare, ed. Nelson, pg. 96.

rilor didactice. Chiar într'un cântec atât de simplu, ca „Chanson d'automne" al lui Verlaine,

Et je m'en vais
Au vent mauvais
Qui m'emporte
De ci de là
Pareil à la
Feuille morte.

un cercetător ca G. Simmel recunoaşte expresia poetică a unui sentiment de viaţă cu rădăcini metafizice, al acelui chip al omului modern de a se resimţi pe sine ca o simplă devenire, fără nicio realitate substanţială, ilustrat şi de sculptura impresionistă a unui Rodin. Excesul conştiinţei heraklitiene şi-ar găsi în cântecul lui Verlaine o expresie tot atât de autorizată ca în anumite filosofii moderne ale devenirii [6]). Fără îndoială astfel de exageze ale unor creaţii literare care, în mintea autorilor, păreau atât de îndepărtate de orice intenţii teoretice, cuprind ceva pedant şi repulsiv. Toată lumea este astăzi de acord că poesia n'are nevoe să trezească grave concepţii ale spiritului şi că menirea ei este pe deplin realizată, dacă ne-a vrăjit o faţă mai nouă a lucrurilor şi ne-a făcut să vibrăm sentimental mai puternic. Dar cine examinează acest răsunet afectiv cu mai multă atenţie, nu poate să nu recunoască şi semnificaţia lui absolută. O notă de reverenţă şi de fervoare, aşa cum nu se poate produce decât în atingere cu sensurile universale ale lumii şi vieţii, se amestecă în emoţiile poetice mai înalte. Experienţa poesiei deschide perspective către viaţa supremă a spiritului. Dacă nu ne pricepem să le recunoaştem, încântarea poetică nu se mai deosebeşte prin nimic de satisfacţiile cele mai grosolane. Poesia

---

6) G. *Simmel*, Rembrandt. Ein Kunstphilosophischer Versuch, 1919, pg. 136.

n'are deci nevoe nici să adopte atitudinile doctrinarului şi nici chiar să manevreze simboluri dificile. Expresia ei autentică este suficientă pentru a prilejui experienţele spirituale supreme.

Este meritul lui Edgar Poe de a fi recunoscut că lirismul poate aspira la expresia absolutului, chiar fără să întrebuinţeze categoriile poesiei filosofice. In „Principiul poetic", un text care se află la baza poeticei mai noi, Poe asvârlă o săgeată împotriva „ereziei didactice", potrivit căreia obiectul inspiraţiei poetice ar fi un adevăr de ordin moral. Poe denunţă cu energie „deosebirile abisale între modul de acţiune al adevărului şi poesiei", recunoscând totuşi acesteia din urmă un conţinut transcendent, de vreme ce el nu se resolvă „nici în privelişti, nici în sunete, nici în parfumuri, nici în colori". Intr'o notaţie de spirit platonician, Poe distinge în cele mai multe emoţii poetice sau muzicale o notă de durere, provenind din „incapacitatea noastră de a poseda de îndată, complet şi pentru totdeauna, acele divine bucurii extatice pe care, prin intermediul poesiei şi muzicei, nu le dobândim decât în fulgerări scurte şi nelămurite" [7]). Multă vreme a rămas o problemă deschisă întrebarea cărei categorii spirituale mai largi putem să-i subsumăm experienţa poetică, în felul în care a definit-o Edgar Poe. Ne fiind cunoştinţă şi, prin urmare, aşa numita, „poesie filosofică" rămânând un concept fals şi adulterat, cum se cuvine să concepem experienţa transcendentului pe care poesia o mijloceşte?

H. Bremond a dat acestei întrebări un răsunător răspuns. In „Prière et Poésie" Bremond a definit poesia ca o varietate a misticei, a vieţii religioase mai adânci. Inţelegerea misticei prin subsumare la poesie, spune Bremond, a fost adeseori folosită de psihologi.

---

7) *Ed. Poe*, Le principe poétique, în Trois Manifestes, tr. René Lalou, pg. 94.

Teoreticieni ai vieții religioase ca Grandmaison, Marechal sau Sharp au pus bine în lumină analogiile dintre inspirație și intuiția mistică a prezenței divine. Bremond crede acum a putea inversa procedeul, făcând din poesie o formă specială în sfera mai largă a vieții religioase. Și aceasta cu atât mai bune motive cu cât mărturiile misticilor prezintă o bogăție de detalii, o profunzime a inspirației pe care rare ori o manifestă mărturiile poeților [8]). Ințelegerea poesiei ca o formă a misticei ne duce departe de etapa romantică în care Victor Hugo afirma: „cine spune poesie spune filosofie și lumină" [9]). Concepția lui Bremond nu este însă tot atât de excesivă ca aceea a „poesiei filosofice", pe care, în ritmul dialectic al temelor, trebuia s'o înlocuiască? Răspunsul afirmativ la această întrebare n'a întârziat să apară. Căci există o „poesie religioasă", după cum există o „poesie filosofică". Există adică o poesie care folosește motive ale vieții religioase, de pildă vechile imnuri ale unui Thomas de Celano sau Jacopone da Todi. Există apoi poeme care desvoltă simboluri ale vieții religioase: „Eloa" de Vigny sau „La Fin de Satan" a lui Hugo. Dar există și o poezie în care implicațiile ei absolute nu se traduc nici în formulare filosofică, nici în formulare religioasă și nici în simboluri care semnifică experiențe din aceste două regimuri. Fiorul pe care această poesie îl decătușează nu are altă legătură cu viața religioasă decât aceea care rezultă din faptul că ambele se ridică din aceiași rădăcină absolută. „Există o **analogie**, scrie J. Segond, între puterile sufletului care se exprimă prin poesia pură și acele ale vieții religioase imediate" [10]) In acelas fel, Pietro Mignosi, un gânditor italian de inspirație catolică, foarte legat de gândirea lui Bremond,

---

8) *H. Bremond*, Prière et poésie, 1926, pg. 86 urm.

9) *V. Hugo*, op. cit. pg. 94.

10) *J. Segond*, L'Esthétique du sentiment, 1927. pg. 88.

socotește că dacă poesia trebue apărată de asimilarea cu filosofia, de vreme ce una e revelație, în timp ce cealaltă este îndoială și critică, ea nu se cuvine mai puțin a fi ferită și de asimilarea cu religia. Fără îndoială, observă Mignosi, poesia este un act religios, dar nu unul care aduce revelația adevărului, ci numai a aparenței adevărului. „Revelația lui Dumnezeu este adevăr; adevăr absolut. Revelația omului, care este poesia, este **ca și** adevărul"[11]). Nu putem totuși subscrie la aceste limitări ale lui Mignosi, căci dacă poesia este revelație, ea nu poate fi revelația unei simple aparențe a adevărului. Aparența aparține suprafeței lucrurilor. Revelația poartă însă asupra unui fond adânc, ascuns de aparențe. Cum poate exista deci o revelație a aparenței? Conceptul despre poesie al lui Mignosi mi se pare cu totul contradictoriu. Caracteristic rămâne într'acestea faptul că încercările de a diferenția poesia de religie n'au lipsit în cuprinsul curentului bremondian, deși el pornise dela identificarea lor. Dar aceste diferențieri rămân mai mult sau mai puțin vagi și nesatisfăcătoare, atâta timp cât nu înțelegem că adevărata poesie conține o „implicație" absolută, deopotrivă cu filosofia și religia și că, numai datorită acestui fapt, ea pare a fi când o varietate religioasă, când una filosofică. Aceiași împrejurare ne explică de ce putem desvolta „implicațiile" poesiei când într'o direcție, când într'alta, tălmăcind conținutul ei adânc fie în termeni filosofici, fie în termeni religioși.

Interesante consderații a consacrat poesiei filosofice P. Cerna, într'o lucrare puțin cunoscută. In teza sa de doctorat, poetul devenit discipol al esteticianului Volkelt, distinge și el între poesia care exprimă idei și aceia care le figurează simbolic, rezervând însă locul preeminent acestei din urmă. Volkelt însuși se o-

11) *P. Mignosi*, Arte e Rivelazione, 1933, pg. 194.

cupase cu poesia filosofică, precizând că ideile pot dobândi valoare poetică în măsura în care sunt destul de însumate de poet, încât să fi devenit experiențe afective (gefühlsmässige Erlebnisse) [12]). Ideile poetului, arătase Volkelt, au ieșit din faza cercetării și a discutiei, integrându-se într'o sigură posesiune spirituală. Refacerea acestui drum în sens invers, retrogradarea către discuție, analiză și fundare teoretică primejduește siguranța și voiciunea creației poetice. Poesia de idei ne satisface dealtfel cu atât mai mult cu cât forma abstractă este înlocuită prin forma sensitiv-intuitivă. Inlocuirea aceasta isbutește în grade felurite. „Manfred" sau „Cain" de Byron sunt mai abstracte decât „Hymnen an die Nacht" de Novalis, unde gândirea s'a absorbit în întregime în elementul ilogic al sentimentului. In propria operă a lui Goethe, putem constata același proces în trecerea dela „Metamorfozele plantelor", la „Grenzen der Menschheit", „Prometheus", „Wanderers Sturmlied", etc. [13]). Față de aceste rezultate ale cercetării lui Volkelt, acele ale elevului său reprezintă fără îndoială o îmbogățire a detaliilor, dacă nu a principiilor.

Cerna recunoaște că poetul poate porni și dela idee, așa cum a făcut Schiller altă dată, după trecerea sa prin doctrina kantiană pe care însă s'a priceput s'o contopească cu intuițiile fantaziei. Adevărul este că poeți dintre cei mai mari, Leopardi sau Byron, exprimă uneori idei fără niciun înveliș sensibil. Totuși, „meditația nudă, lipsa intuițiilor fantaziei sunt, cu rare excepții, semnul unei cugetări poetice didactice sau mediocre" [14]). Poetul nu trebue într'acestea să se țină departe de rezultatele mai noui ale filosofiei și științelor. In lucrarea de îndepărtare a limitelor cunos-

---

12) *J. Volkelt.* System der Aesthetik, vol. I, 1905, pg. 383.
13) *J. Volkelt*, op. cit. vol. III, 1914, pg. 204 urm.
14) *P. Cerna,* Die Gedankenlyrik, Diss. 1933, pg. 15.

tinţei ies la iveală raporturi noui dintre om şi natură, pline de rod pentru inspiraţia poetică. Feluritele valori omeneşti întocmesc apoi un organism solidar, încât progresul unora aduce un influx de viaţă nouă pentru restul celorlalte. Dealtfel, ideile poetului nu trebuesc să fie totdeauna ale filosofiei sau ştiinţei contimporane. Apoi, chiar când le împrumută, ele trebuesc să devină bunul său, până la punctul în care se convertesc în sentimente proprii. Adevărul obiectiv al ideilor este poeticeşte irelevant. Ideile în poesie dobândesc o putere internă constrângătoare numai atunci când ni se vestesc în ele „adevărurile **inimii** poetului". Căci emoţia are în poesie un incontestabil primat asupra inteligenţii şi voinţei, chiar în poesia filosofică. Acest coeficient afectiv al gândirii poetice apare mai întâi în forma ei ritmic-muzicală, în acel factor iraţional care se adaugă psete cuprinsul intelectual al cuvintelor şi însoţeşte întreaga conexiune a ideilor. Cerna recunoaste, cu alte cuvinte, aşa numitul fenomen al „poesiei pure", deşi concluziile pe care le extrage de aci sunt destul de neaşteptate. Căci din faptul că adevărata poesie este însoţită de un element iraţional, care lipseşte poesiei didactice, nu rezultă nici decum că cea dintâiu rezistă mai bine la transpunerea ei în proză. Este totuşi ceeace afirmă Cerna, în ciuda tuturor aparenţelor.' Caracterul iraţional al poesiei, fiind legat de forma ei ritmic-muzicală, dispare cu totul în transpunerea prozaică. Mai multă dreptate are traducătorul imnului prometeian al lui Goethe, când afirmă că deşi poemele didactice pot fi mai uşor traduse într'o limbă străină, totuşi numai cele bogate în elemente iraţionale pot lucra asupra sufletului traducătorului ca un produs al naturii şi îl pot determina la o creaţie personală.

Ideile pot degaja sentimente, continuă Cerna, chiar în formularea lor directă. Deplină îndreptăţire poetică

dobândesc însă ele numai atunci când sunt aduse într'o intimă întrepătrundere cu intuițiile fantaziei, pe care dealtfel le pot face mai vii printr'un fel de acțiune de „ricoșeu". Dar problema capitală în fața căreia trebuia să se oprească Cerna era aceea a rolului pe care ideile și-l pot asuma în procesul simpatiei estetice (Einfühlung), la clarificarea căruia Volkelt și întreaga lui școală au adus numeroase contribuții. Cum sprijină deci ideile simpatia estetică? Mai întâi grație faptului că felul distins sau josnic al unor idei îl transportăm și asupra aparenței persoanelor care le pronunță. Intr'un mod ni-l închipuim pe Faust, altfel pe Mephisto și aceasta în bună parte din pricina gândurilor atribuite lor de către poet. Ideile exprimă apoi nu numai realități mai mult sau mai puțin obiective, dar și temperamentul aceluia care le gândește. Grație lor reconstituim deci icoana internă a omului. Să adăugăm apoi că, în procesul simpatiei estetice, proectăm nu numai sentimente, dar și idei. Cum devine lucrul posibil? Mai întâiu, prin ajutorul „imaginelor poetice", care chiar atunci când nu sunt asociate cu idei exprimate, le conțin totuși într'un mod latent și le dau întregul lor sens și întreaga perspectivă. Comparațiile poetice pot ajuta la rândul lor procesului de proectare a unor idei în aparență, deși această cale rămâne adeseori plină de primejdii, dacă cei doi termeni ai comparației nu ajung să se echilibreze, din pricină că fie ideea, fie imaginea, dobândesc o desvoltare prea mare. Preferabilă deci față de procedeul comparației și de acel didactic al alegoriei, rămâne exprimarea simbolică a ideii, adică a ideii atât de bine topită în aparență, încât aceasta conține ca presentimentul unui conținut general, pe care fie că cititorul îi extrage singur, fie că poetul îl formulează însuși până la urmă.

Contribuția lui Cerna reprezintă un efort destul

de deaprte împins de a depăşi cadrele poesiei filosofico-didactice. Deşi nu este un adversar declarat al exprimării directe a ideilor şi nici a explicitării reflexive a simbolurilor, Cerna a întâlnit totuşi, în analizele sale, fenomenul poesiei pure şi acel al ideii latente în imagine. Din moştenirea poetică pe care o ducea cu sine şi, desigur, din unele îndemnuri ale timpului, el a păstrat însă imagina poetului gânditor şi a cititorului care adoptă o atitudine reflexivă şi, în chipul acesta, şi-a închis drumul către conceptul poesiei absolute, adică al aceleia care atinge treptele cele mai înalte, interzicându-şi să fie altceva decât poesie. Să adăugăm că teoriile poetice ale lui Cerna au marea însemnătate de a fi o justificare a creaţiei sale, care, din nefericire, se găsea încheiată în momentul în care întreprindea comentarul ei. Această creaţie conţine, alături de unele elemente didactice, un avânt original, o ritmică vie a sentimentelor, care deseori ne face să uităm pe gânditorul didactic care străjueşte mai tot timpul în el. Poate că dacă ar fi trăit destul, pentru a atinge maturitatea talentului său, Cerna ar fi ajuns la acea purificare a lirismului, pe care şi teoria şi inspiraţia sa o vestesc de mai multe ori.

FILOSOFIA CA POESIE

Multiplicitatea sistemelor filosofice și chipul în care ele par a valora, mai mult prin subiectivitatea pe care o exprimă, decât prin conținutul de adevăruri pe care isbutesc să le impună tuturor minților omenești, sunt împrejurări care ne aduc adeseori pe buze constatarea cu înțeles justificativ și limitativ: „filosofia nu este altceva decât o formă a poesiei". Această judecată, al cărei ton desiluzionat nu poate scăpa nimănui, făgăduește să adauge un aspect nou problemei „poesiei filosofice", pe care am desbătut-o în capitolul anterior. Căci dacă, după cum am arătat, poesia poate vehicula intuițiile cele mai înalte ale spiritului, fără să fie obligată a-și asuma conținuturile doctrinare ale filosofiei si chiar fără a le face să transpară prin simboluri adecuate, ar rămâne totuși o formă valabilă a „poesiei filosofice", și acesta n'ar fi alta decât filosofia însăși. Cel puțin așa vor să ne facă a crede toți acei cari afirmă că filosofia nu este știință, adică lucrare metodică a minții omenești capabilă să cucerească adevăruri noui și să le adauge celor agonisite în trecut, ci numai și numai poesie și artă. Dar după cum ideea „poesiei filosofice", cu toată înrudirea esențială și de netăgăduit dintre poesie și filosofie, conține în sine o primejdie, prin solicitarea amintitei îndrumări către impasurile didacticismului, tot astfel nici noțiunea „filosofiei ca poesie" nu este mai bine venită și mai fericită prin urmările ei. Căci dacă cercetarea filosofică n'ar mai fi încredințată metodelor logice și

analizelor riguroase, ci numai fantasiei și intuițiilor sentimentului, dacă expresia abstractă și cu înțelesuri exacte ar fi pretutindeni înlocuită cu termenul poetic mai impropriu, dar mai sugestiv, este sigur că rezultatele pe care le-am dobândi n'ar avea o valoare filosofică superioară. Estetizarea filosofiei este o îndrumare care se cuvine a fi privită cu rezerve. Există, dealtfel, mai multe chipuri de a înțelege rolul poesiei în lucrarea filosofiei, pe care analiza are datoria să le pună deopotrivă în lumina.

Există, mai întâi, o concepție potrivit căreia poesia este forma cea mai înaltă a cunoașterii filosofice. Romanticii au reprezentat-o adeseori. Novalis o exprimă neîncetat în însemnările sale. Alte vremuri înfățișau poesia ca forma mai veche a filosofiei. Interpreții alegorizanți ai poesiei, a căror speță rămăsese încă destul de vie, se întâlneau în afirmarea acestui punct de vedere. Ne vom ocupa mai târziu de poziția alegoriștilor. Deocamdată ne mulțumim să observăm că ceeace părea un adevăr atât de bine întemeiat cunoaște acum soarta unei totale răsturnări, încât romanticii ajung să recunoască în poesie, nu forma anterioară și pregătitoare a speculației filosofice, ci forma ulterioară și încununarea ei. „Poetul are puține de învățat dela filosof, scrie odată Fr. Schlegel, filosoful însă multe dela poet". Iar în altă parte: „Acolo unde filosofia încetează, trebue să înceapă poesia"[1]). Tot atât de radical este și Novalis. Filosofia este pentru el „poemul inteligenții". Au fost epoci, observă Novalis, când filosofia descompunea întregurile în elemente, pentru a le recompune pe cale mecanică. Scolastica reprezintă o încercare de acest fel. Imaginația productivă era pe-atunci atât de slabă, încât nu-și putea

---

1) *Fr. Schlegel*, Athenaeumsfragmente, 1798, in Athenaeum, Eine Zeitschrift von A. W. Schlegel und Fr. Schlegel, neu hgb. von Fr. Baader, 1905, pg. 57, 134.

reprezenta legăturile dintre elemente şi unitatea lor vie. Astăzi filosofia îşi înţelege rolul său altfel. „A filosofia înseamnă a deflegmatiza, a vivifica". Funcţiunile poetice ale spiritului sunt şi funcţiunile lui filosofice superioare. Şi astfel, pentru Novalis, nu numai poesia se alimentează din energiile simpatetice ale sufletului, dar si filosofia. A cunoaşte înseamnă a intra în forme noui, a şterge deosebirile dintre subiect şi obiect, a proecta substanţa proprie în aspectul exterior şi străin. Cunoştinţa filosofică şi intuiţia poetică devin, pentru Novalis, unul şi acelaşi lucru. „Filosofia este de fapt nostalgie, tendinţă de a te regăsi pretutindeni acasă". „Eu = non eu: cel mai înalt principiu al ştiinţei şi artei". „Cea mai desăvârşită formă a ştiinţelor trebue să fie poetică". Iar dacă după o anumită mentalitate ştienţistă, există un drum al pozitivării care conduce dela poesie, la filosofie şi la ştiinţă, drumul pe care îl preconizează Novalis este acela care răstoarnă cu desăvârşire ordinea acestor etape: „Orice ştiinţă devine poesie, după ce a devenit filosofie" [2]).

Poziţia romantică n'a rămas, în zilele noastre, fără continuatori. O regăsim la un gânditor ca H. Keyserling, care declară în mod radical: „Filosofia este artă pură. Cugetătorul lucrează cu legi ale gândirii şi cu fapte ştiinţifice în acelaşi fel în care compozitorul operează cu sunete. El trebue să găsească acorduri, să închipue suite şi să ordoneze părţile în întreguri după relaţii necesare... De aceea problema filosofiei este o problemă formală, ca aceea a oricărei arte. Valoarea unei concepţii despre lume este o problemă de stil" [3]). Diferenţa dintre poziţia lui Keyserling şi aceea a ro-

---

2) *Novalis*, Bruchstücke einer philosophischen Enziklopädistik, In Sämtliche Werke hgb. von E. Kamnitzer. III. Bd. pg. 57,58, 60; 91, 121, 163.
3) *H. Keyserling*. Philosophie als Kunst, 2. Aufl. 1922, pg. 2 urm. Idei asemănătoare în *Paul Valéry*, Léonard et les Philosophes, in Variété III, 1936.

manticilor rămâne cu toate acestea destul de sensibilă. Căci dacă poesia era pentru filosoful romantic un organ de cunoaştere şi un mod de a pătrunde mai adânc în intimitatea naturii, ea nu mai este pentru estetul contimporan decât un factor de cristalizare formală. Un scepticism ireductibil pare a se desprinde din reflecţiile lui Keyserling. Apropierea filosofiei de tipul estetic al artei nu mai este dorită de către autorul „Filosofiei ca artă", pentrucă pe această cale scopurile imanente ale cunoaşterii ar fi mai bine servite. Filosofia nu mai este pentru el cunoştinţă, ci plasticizare, o lucrare formală în care interesul pentru conţinut dispare cu totul. Concepţia romantică a filosofiei ca poesie degenerează astfel la Keyserling în mărginita ei înţelegere estetistă.

Se poate spune că romanticii şi toţi acei cari au venit pe urmele lor au încercat să şteargă deosebirea dintre filosofie şi poesie, operând o asimilare între ele fie prin conţinutul, fie prin forma lor. Un alt curent al cercetării mai noui a ştiut într'acestea să accentueze şi deosebirile în cadrul de similitudini, reveiat de romantism. Pentru a ajunge la acest rezultat, a fost necesară întreaga mişcare a ultimului veac, în care apropierea filosofiei de tipul ştiinţelor a tras mai mult în cumpănă decât apropierea ei de tipul estetic. Filosofii mai noi, în comparaţie cu acei ai Renaşterii şi chiar cu mulţi dintre romantici, sunt naturi mult mai puţin dotate estetic. Un Marsilius Ficinus şi un Giordano Bruno, apoi Schelling, Schleiermacher şi Schopenhauer sunt firi artiste. August Comte, Spencer şi Mill, Lotze, Hartmann si Lange au fost însă individualităţi de savanţi, tipuri omeneşti în care funcţiunile logice preponderau asupra celor artistic-intuitive. Prin ei şi prin curentele care i-au înglobat, prin positivism şi prin evoluţionism, prin neo-kantism şi prin toată conformarea filosofiei mai noi după modelul ştiinţe-

lor exacte ale naturii, s'a ruinat acea asociaţie dintre filosofie şi poesie, trează încă în conştiinţa romantică. Dela un timp însă curentele anti-intelectualiste au solicitat din nou, printre filosofi, unele din energiile estetice ale spiritului, precum intuiţia, sentimentul individualului, interesul pentru forme şi structuri. Cine studiază filosofia mai nouă, aşa cum s'a constituit din reacţiunea faţă de positivism, recoltează impresia hotărîtă că omul estetic a fost din nou chemat să-şi spună cuvântul. Amoralismul lui Nietzsche, intuiţionismul lui Bergson, istorismul lui Dilthey sunt concepţii ridicate nu numai prin ajutorul funcţiunilor logice, dar şi prin unele din darurile mai suple ale inteligenţii, ca şi prin toate acele afirmaţii de valori care constitue pe artist.

M. Frischeisen-Köhler, un cercetător care s'a oprit odată asupra problemei pe care o discutăm aci, avea deci dreptae să observe că deosebirile care păreau a se fi statornicit la un moment dat între filosofie şi poesie, nu mai sunt pentru noi atât de radicale [4]). Desigur, spre deosebire de romantici, Frischeisen-Köhler crede că interpretările filosofice ale lumii n'au nimic de folosit din viziunea poetilor. Poesia, redusă la singurele ei puteri, nu ajunge niciodată la o concepţie despre lume. Dacă totuşi unele opere poetice manifestă o astfel de concepţie, ne este uşor de făcut dovada că ea rezultă totdeauna din influenţa unui filosof. S'a arătat adeseori în ce măsură este îndatorat Goethe lui Spinoza sau Schiller lui Kant şi încercarea poate fi reluată pentru toţi poetii cari au fixat în opera lor un mod de răsfrângere filosofică a lumii şi vieţii. Părerea lui Frischeisen-Köhler este fără îndoială discutabilă, dacă ne gândim că un istoric al filosofiei de profunzimea lui Karl Joel a încercat să probeze cât

---

4) *Frischeisen-Köhler*, Philosophie und Dichtung, în Kant-Studien, XXI. Bd., 1916, pg. 93 urm.

de mult datorește filosofia presocratică a naturii liricei grecești din veacul al VII-lea și al VI-lea. Sentimentul naturii a precedat totdeauna cunoștința naturii. Un poet ca Alceu stă la origina curentului care produce filosofia ioniană, după cum entusiasmul pentru natură al lui Petrarca deschide calea pe care vor păși marii cercetători naturaliști în Renaștere, un Leonardo, Bruno, Cardano, Telesius, etc.[5]). Dacă însă M. Frischeisen-Köhler nu se oprește asupra acestor împrejurări, el trebue să recunoască totuși că în erijarea sistemelor lor, filosofii au făcut adeseori apel la energii sufletești care aparțin în mod propriu poeților. Altfel nu s'ar explica faptul că un sistem filosofic nu este niciodată produsul exclusiv al metodelor științifice. Construcția lui presupune afirmații iraționale a unor valori, gesturi subiective de opțiune între mai multe soluții posibile și o lucrare de rotunjire și întregire a totalului care sunt identice în esența lor cu actele fundamentale ale creației artistice[6]). Filosofii își asociază apoi, după cum arată mai departe Fr.-Köhler, unele din facultățile specific poetice, cum ar fi înțelegerea simpatetică a acelor realități iraționale care scapă prin plasa conceptelor logice. Ei recurg, în fine, la mijloacele exprimării poetice, oridecâteori este vorba să facă sensibile „temelia vie a concepției pe care o reprezintă, valoarea și puterea de viață a intuițiilor lor".

Cu aceasta atingem însă o altă latură a problemei „filosofiei ca poesie". Cine parcurge fragmentele unui Fr. Schlegel sau Novalis este uimit să constate că acești purtători de cuvânt ai romantismului, deși în soluție teoretică sunt înclinați să șteargă limitele din-

---

5) *K. Joël*, Der Ursprung der Naturphilosophie aus dem Geiste der Mystik, 1906, 2 Aufl. 1925, pg 29 urm. și *passim*.

6) Vederi asemănătoare la *M. Dessoir*, Die Kunst-formen der Philosophie, 1928 în vol. Beiträge zur allgemeinen Kunstwissenschaft, 1929, pg. 152 urm.

tre filosofie și poesie, în practica literară, în modul lor de a scrie, ei mențin aceste limite cu cea mai mare străşnicie. Preferința pentru formularea abstractă este absolut evidentă în însemnările lor filosofice. Nu mai vorbim de marii gânditori sistematici ai romantismului, oameni de altfel cu vii preocupări artistice, care au atins în notația abstractă un grad de ariditate ne mai cunoscut până atunci. Schopenhauer este o excepție printre ei. Textele unui Schelling sau Hegel sunt însă constituite dintr'o deasă rețea de noțiuni generale, prin care nicio reprezentare sensibilă nu mai pătrunde. Greutatea cu care străbatem în deobşte aceste texte provine din faptul că mai niciodată inteligența nu este susținută de intuiție, raționamentul nu se aliază nici când cu imaginația. Abia în curentul anti-intelectualismului recent expresia poetică și-a recucerit în filosofie drepturi care sunt vechi, de oarece presocraticii, apoi Socrates şi Platon le recunoşteau cu cea mai mare bună-voință. Cugetători ca Nietzsche şi Bergson au devenit astfel şi mari scriitori. Vechea ariditate, care mai înainte trebuia să dea o idee de intransigența științifică a cercetătorului, a cedat într'o anumită măsură. Bunăvoința filosofiei contimporane față de formele exprimării estetice capătă dealtfel un caracter principial. Trecând cu vederea interegnul aşa numitei filosofii științifice, au apărut în vremea din urmă cercetători cari par a crede că formele artistice sunt absolut congeniale în filosofie. Astfel, un M. Dessoir observând că filosofia se desvoltă în trei direcții, în aceea a cercetării absolutului, a profesării unei doctrine despre natură şi societate sau a edificării omului, crede a putea afirma că formele fireşti de cristalizare ale acestor preocupări sunt cele trei mari ge-

nuri poetice, drama, eposul și lirica[7]). Cercetarea presupune, în adevăr, formulare a problemei, adică întrebare, apoi desbatere cu sine însuși sau cu altă persoană, ceeace conduce la forma monologului sau a dialogului filosofic, adeseori folosite în decursul istoriei gândirii. Profesarea unei doctrine (Lehren) ar lua apoi forma poemei didactice, pe care au ilustrat-o altă dată un Parmenide sau Lucrețiu. In fine, filosofii cari urmăresc edificarea omului, o influențare mai adâncă a atitudinii lui, nu pregetă să facă apel la forma exprimării lirice. In acelaș fel a arătat, acum în urmă, R. Daumal, un bun cunoscător al filosofiei grecești și indice, care este rolul imaginei poetice în limbajul filosofic. Transpuneți, ne invită Daumal, renumita imagine a lui Heraclit: „nimeni nu se scaldă de două ori în apele aceluiași fluviu", în formă științifică și prozaică, pentru a obține: „două fenomene, în două timpuri deosebite, nu pot fi identice, etc."[8]). Nimănui nu-i poate scăpa că numai în prima formă, adevărul heraclitian dobândește pentru noi importanța unui eveniment vital, în timp ce în transpunerea lui prozaică, el nu mai este decât o constatare moartă, fără aderențe mai adânci cu subiectivitatea noastră și fără posibilitatea de a o influența în chip durabil. Iar dacă filosofiei se cuvine să-i cerem o acțiune asupra vieții, se înțelege ce loc trebue să rezervăm în cuprinsul ei imaginelor poetice.

Este timpul de a considera critic feluritele poziții delimitate până acum. Nu încape îndoială că vechea identificare romantică dintre filosofie și poesie nu mai poate fi a noastră. Căci dacă așa numita cunoștință

7) *M. Dessoir*, op. cit. pg. 154 urm Vd. în acelaşi sens vechea observație a lui *Novalis*: „Wie Epos, Lyra und Drama din Elemente der Poesie, so gibt es auch ähnliche Elemente der Szienz oder Wissenschaft..' op. cit., pg. 163,

8) *R. Daumal*, Les limites du langage philosophique et les savoirs traditionels, în Recherches philosophiques IV, 1934 5, pg. 217 urm.

poetică ar fi adevărata cunoştinţă poetică sau dacă i-ar fi numai superioară şi ţinta ei, aşa cum Schlegel sau Novalis au afirmat-o de mai multe ori, nu s'ar înţelege de ce există filosofia şi de ce se menţine? In succesiunea formelor vieţii şi ale spiritului, ulteriorul şi superiorul sacrifică anteriorul şi inferiorul. Se vede însă că nu acesta este raportul dintre filosofie şi poesie, de vreme ce cultura le menţine în permanentă simultaneitate. Mai logic este radicalismul estetic al lui Keyserling. O artă nu face inutilă pe celelalte şi, dacă filosofia nu este decât lucrare formală aplicată faptelor ştiinţifice şi legilor gândirii, se poate înţelege coexistenţa ei cu alte activităţi plăsmuitoare ale spiritului, de pildă cu poesia. Totuşi potrivit ideilor noastre generale, filosofia este altceva decât lucrare plastică, de coordonare şi unificare. Toate aceste activităţi au în filosofie un scop care depăşeşte simpla întocmire a unui întreg armonios. Filosoful lucrează în virtutea conştiinţei că icoana sa despre lume cu cât va deveni mai unitară, mai coherentă şi mai bine proporţionată, cu atât va fi mai adevărată, nu doar mai frumoasă. „Ce este oare adevărul, se întreabă Keyserling, decât desăvârşire estetică?" Dacă însă adevărul sistemelor filosofice n'ar fi altceva, ar trebui atunci să ne mulţumim a-l contempla, fără să ne mai preocupe discuţia şi critica lui, amendarea lui în părţile care ni se par problematice, extinderea şi adâncirea lui în acele care sunt susceptibile de progres. De fapt însă aceasta este atitudinea pe care o adoptăm faţă de filosofie, ca o dovadă că cerinţele pe care aceasta le adresează spiritului nostru sunt cu totul diferite de acele pe care ni le adresează arta.

Este drept că cel puţin două momente în opera sistematică a filosofiei prezintă isbitoare analogii cu creaţia artistică. Opţiunea subiectivă pentru o anumită soluţie şi acţiunea de stabilire a întregului nu sunt

determinate, mai cu seamă în metafizică, de fapte şi de metode obiective. Dacă ne decidem să comparăm, după cum ne invită Fr.-Köhler, ceeace impune observaţia şi experimentul în filosofie cu ceeace le adaugă spiritul nostru, din propria lui spontaneitate, în opera de interpretare, de resolvare a greutăţilor şi de întregire a totalului, constatăm cu uşurinţă că cea de-a doua parte este mult mai întinsă decât cea dintâiu. Ceeace devine un sistem filosofic până la urmă urcă din profunzimi ale individualităţii şi dintr'o aspiraţie către totaltiate şi necondiţionat, care însufleţeşte şi pe poet. Fără spirit poetic, speculaţia filosofică n'ar ajunge niciodată la termenul ei. Una este însă a mărturisi însemnătatea spiritului poetic în construcţiile sistematice ale filosofiei şi alta a proclama că numai acest spirit are însemnătate şi că întreaga întreprindere a filosofării se resolvă în funcţiunile lui. Rolul imaginaţiei poetice în cercetarea filosofică începe acolo unde mijloacele proprii ale acesteia se dovedesc insuficiente. Intervenţia poesiei în filosofie este un efect al limitelor raţiunii şi trebue primită ca atare. Consecinţele acestei atitudini sunt foarte importante. Pentru a le înţelege mai bine, comparaţia cu felul de a ne comporta în problema libertăţii şi determinismului moral are o deosebită valoare euristică. Se pot trage, în adevăr, consecinţe practice felurite din faptul că unii oameni recunosc chipul în care sunt determinate acţiunile lor, continuând să se comporte totuşi ca nişte oameni liberi, pe când alţii nu numai că recunosc în toate împrejurările determinismul, dar nu fac niciun efort pentru a-l depăşi şi înfrânge. Lipsiţi cu desăvârşire de libertate nu sunt decât cei din urmă dintre aceşti indivizi. Căci printre feluritele motive ale faptelor noastre, există şi ideea libertăţii. Numai cine nu acordă niciun rol acestei idei este sclav cu totul. Tot astfel, pentru constituirea unei opere de gândire, este

o împrejurare deosebită dacă folosind funcțiunile poetice ale spiritului, continuăm a ne comporta ca filosofi sau dacă, renunțând la orice veleitate de întregire a unei icoane raționale a lumii, nu mai facem să funcționeze decât facultățile poetice. In cazul celei de-a doua atitudini, opera filosofării se găsește de fapt în lichidare.

Același lucru se poate spune despre întrebuințarea imaginilor filosofice în poesie. Există unele momente în cursul expunerii filosofice în care spiritul resimțind insuficiența mijloacelor abstracte ale exprimării, recurge la sugestia imaginei poetice. Faptul se produce în două împrejurări: atunci când autorul scrierii filosofice dorește să sprijine efortul rațional al cititorului său printr'o imagine intuitivă sau când propria lui intuiție poartă asupra unui obiect ireductibil la datele rațiunii. Necesitățile expunerii sau ale obiectului recomandă adeseori folosința imaginei poetice. R. Daumal crede că intervenția ei se impune și atunci când filosofia dorește să lucreze și ca o forță practică și îndrumătoare a vieții. Oricum ar fi, imagina împlinește totuși funcțiuni deosebite în poesie și în filosofie. Căci pe când imagina poetului este prețuită în sine, aceea a filosofului nu face decât să vehiculeze un sens care nu numai că o depășește, dar care se impune cu preferință atenției cititorului. Evident, în practica lucrurilor, distincția este oarecum greu de făcut. Căci, după cum putem adăuga îndată, la adevărații poeți imaginele sunt purtătoarele unui sens general. Totuși, după cum Daumal însuși concede, interesele cunoașterii rămân pentru ei secundare, în timp ce pentru pentru filosofi ele primează. [9]). Să mai adăugăm că necesitățile exprimării poetice în filosofie nu legitimează abuzurile ei. Nici măcar pentru rațiuni estetice. Fru-

9) *R. Daumal*, op. cit., ibid. Vd. în același sens. *M. Dessoir*, op. pg. 153 urm.

musețea scrisului filosofic nu poate să rezulte decât dintr'o justă adaptare a mijloacelor lui la scopurile pe care le urmărește. Frumusețea scrisului filosofic nu este de ordinul sensibilității, ci al abstracțiunii. Abuzul imaginației și al sensibilității în filosofie impresionează ca o lipsă de stil, ca un defect de gust.

Trebue să constatăm că soluția care se impune în problema filosofiei ca poesie, nu este absolut simetrică cu aceea pe care a trebuit s'o adoptăm în chestiunea poesiei filosofice. Căci pe când poesia ni s'a dovedit că poate atinge, în direcția aprehendării absolutului, intuițiile cele mai înalte, fără să împrumute conținuturile abstracte ale filosofiei, aceasta din urmă, în formele ei mai evoluate, nu se poate lipsi cu totul de ajutorul poesiei. Putem concepe o poesie fără filosofie, dar nu și o filosofie fără poesie, deși nu în sensul mai totdeauna radical al romanticilor și al epigonilor lor Această stare de lucruri provine poate din faptul că poesia pune în mișcare energii mai spontane și mai primitive ale sufletului. Fără să credem, împreună cu Vico sau Hegel, că poesia este o formă inferioară și anterioară a spiritului, menită să fie depășită prin reflecție filosofică, socotim totuși că ea interesează funcțiuni mai spontane ale lui. Spontaneitate și inferioritate nu sunt nici decum termeni sinonimi. Spontanetatea unor funcțiuni nu spune nimic cât privește rangul valorii lor. Valoarea poesiei este foarte mare, rolul ei în viața sufletească este covârșitor, dar energiile care o produc fac parte din rândul facultăților care nu cer vreun exercițiu pregătitor. Gândirea filosofică este însă o funcțiune laborioasă, procedând prin mediații succesive, încât manifestările ei nu se pot lipsi de forțele care se găsesc, pentru a spune astfel, mai la îndemâna spiritului. Astfel se face că reflecția filosofică lucrează în bună parte cu forțele poe-

tice ale spiritului și că în munca de cucerire a adevărului, acțiunile care derivă din aceasta din urmă devin mijloace de care cugetătorii cei mai exacți nu se pot niciodată lipsi. Există deci o poesie fără filosofe, dar nu și o filosofie fără poesie. O constatare care nu legitimează întru nimic abuzul liric în operele unora dintre gânditorii mai noui, un abuz care nu apare totdeauna din nevoia de a înmlădia sau de a extinde raza de acțiune a instrumentului filosofic, ci din aceea de a ascunde lipsa lui de preciziune și de eficacitate. Filosoful care în loc de a desfășura efortul consecvent și auster al cunoașterii, preferă să închipue și să cânte, afirmă odată cu aceasta un profund scepticism cât privește valoarea specifică a contribuției lui și legitimează neîncrederea cu care i se răspunde până la urmă.

INTERPRETAREA FILOSOFICĂ A POESIEI

Imprejurarea că acelaşi conţinut de valori spirituale poate fi exprimat fie prin intuiţiile poesiei, fie prin abstracţiile filosofiei, s'a dovedit plină de consecinţe pentru cercetarea noastră de până acum. Ni s'a arătat astfel, că, de oarece comunică prin rădăcinele lor, poesia n'are nevoe să împrumute conţinuturile doctrinare ale filosofiei, pentru a-şi deschide drumul către revelaţiile cele mai adânci ale spiritului. In ramura ei care nu s'a pozitivat, care nu s'a consacrat cercetării fenomenelor şi n'a devenit ştiinţă, filosofia rămâne încercarea de a cunoaşte absolutul. Poesia adevărată şi marea poesie pătrunde şi ea până în sfera absolutului, pe care îl mijloceşte însă nu atât în forma cunoaşterii, cât în aceea a experienţii şi nu prin ajutorul raţiunii şi al conceptelor, ci prin acela al fantasiei şi al intuiţiilor. Aşa se explică faptul, observat de mai multe ori în cursul reflecţiei moderne asupra poesiei, că fără să formuleze vreo idee, fără să speculeze savant şi fără să îndoctrineze, poesia este şi ea purtătoarea unui sens absolut, întocmai ca filosofia, deşi în alt chip şi cu alte mijloace. Situaţia ar mai putea fi caracterizată spunându-se că filosofia şi poesia sunt manifestări paralele în suprafaţă şi convergente în adâncime. Descinzând deci pe direcţia proprie poesiei, până în acel punct ideal al adâncimei şi reurcându-ne pe direcţia proprie filosofiei, putem obţine transmutaţia intuiţiilor celei dintâiu în abstracţiunile celei din urmă. Interpretarea filosofică a poesiei nu devine o acţiune posibilă

a spiritului decât din pricina acelei comunicări mai adânci a lor, care rămâne de altfel fără nicio influență cât privește formele lor particulare de manifestare. Dar deși interpretarea filosofică a poesiei nu-și poate propune decât mutația intuițiilor în idei, ea și-a depășit adeseori programul ei, considerând poesia ca pe operele filosofiei, adică în același chip ca pe niște lucrări al căror caracter ar proveni din conținutul lor intelectual. Cine își atribue deci sarcina de a distinge varietățile interpretării filosofice a poesiei, are de îndepărtat, în primul rând, mai multe erori. Unele din ele foarte vechi și foarte durabile.

Primele încercări de interpretare filosofică a poesiei le întâmpinăm la filosofii și criticii literari ai Antichității grecești în legătură cu poemele lui Homer. O idee necontenit reluată a Antichității a fost aceea de a găsi sensul mai adânc al poemelor, ceeace cu termenul propriu grec se numea **hyponoia.** Incă din sec. al V-lea a. Chr. filosoful Anaxagora credea a putea deslușì în poemele homerice felurite alegorii ale virtuții sau dreptății. Metoda se răspândi în cercul școlarilor lui și unul dintre aceștia, Metrodoros din Lampsacos, tălmăci toate legendele homerice ca pe niște alegorii fizice, adică în legătură cu substanțele și forțele naturii [1]). In vremea lui Platon, după cum aflăm dintr'o însemnare a „Republicei", înțelegerea eposurilor homerice, ca niște alegorii, era foarte răspândită. Platon se comportă însă cu tot scepticismul față de încercarea de a nu vedea în Homer decât pe gânditorul care își figurează concret ideile. Adâncul lui instinct poetic îl ținea departe de abuzul unei astfel de interpretări și de falsa și intelectualista noțiune a poesiei,

---

1) *Diogéne Laerce,* Vies, Doctrines et Sentences des philosophes illustres, tr. fr. Genaille, Tome I, pg. 89.

pe care ea o presupune. Indicațilie lui „Ion" sunt în această privință edificatoare, ·deși Platon însuși recurge adeseori la alegorii, ca aceea a peșterii din „Republica" sau a carului înhămat cu doui cai, în „Phaidros", pentru a nu vorbi decât de cele mai cunoscute. Metoda alegorizantă câștigă într'acestea noui aderenți, printre stoici și cinici, printre gramaticii aparținând școalei din Pergam. O reacțiune se produce odată cu criticii literari ai alexandrinismului, printre cari un Erathostene sau Aristarch, observă că poesia nu trebue să instruiască, ci să delecteze și că poeții se cuvin a fi înțeleși în ei înșiși. Tradiția interpretărilor alegorice se continuă totuși, încât retorul Cornutus, în sectorul I, o aplică într'o întreagă operă consacrată mitologiei. Astfel legenda lui Cronos care își mănâncă copiii, cu excepția lui Zeus, devine alegoria timpului care condiționează apariția și dispariția tuturor ființelor muritoare, dar nu și pe a celor eterne. Pe aceiaşi cale dorește autorul unei opere consacrate alegoriilor homerice și atribuită pe nedrept unui Heraclit, scriitor din epoca augustiniană sau neroniană, să scuze pe Homer de acuzația de a fi folosit detalii lipsite de pietate. Astfel săgețiile lui Apollo care răspândesc ciuma, nu sunt decât alegoria razelor de soare capabile, după părerea obștească, să provoace acest efect. Nu vom lungi însă lista tuturor interpreților alegorizanți ai mitologiei și poesiei, întocmită uneori de filologi. Ei nu lipsesc nici din rândul scriitorilor latini, printre cari Lucrețiu însuși deslușește, odată, în mituri ca acelea cu privire la Tantal, Sisiph sau Cerber, alegorii ale păcatelor sau suferințelor oamenilor. Poemele lui Virgil au avut și ele onoarea acestei metode. Istoricii problemei întocmesc aci o întreagă serie de comentatori, cu Aenius Donatus, Lactantiu, Augustin și

Fabius Fulgentius [2]). Evul-Mediu sporeşte la rândul lui, literatura interpretărilor alegorice, în tendinţa de a găsi în textele antice şi profane, înţelesurile iubite de Biserică. Odysseu rătăcind gol printre Feaci devine astfel alegoria virtuţii cu neputinţă de răpit omului care a pierdut altfel totul. Mai cu seamă gramaticului şi episcopului african Fulgentius i se datoreşte ideea că Zeii păgâni nu sunt oameni divinizaţi, aşa cum arătase încă din sec. al IV-lea a. Ch. Evemeros, şi nici demoni, aşa cum credeau unii din Părinţii Bisericii, ci alegoriile viţiilor şi virtuţilor, a faptelor şi acţiunilor omeneşti [3]). Dacă la toate acestea adăugăm faptul că metoda alegorizantă a fost aplicată şi „Cântării Cântărilor", încă din timpul judaismului antic care a dat şi marea încercare de exegeză biblic-alegorică a lui Philo şi că ea a sporit, la finele Evului-Mediu şi mai târziu, enorma literatură de comentarii consacrată „Divinei Comedii" a lui Dante, putem spune că rareori un punct de vedere în explicarea poesiei a dovedit mai multă vitalitate şi a fost mai îndelung şi mai consecvent întrebuinţat. Rare ori însă un punct de vedere a fost mai nenorocit în aplicările lui.

Eroarea metodii alegorizante este cu atât mai primejdioasă cu cât ea îmbracă aparenţele adevărului. Căci fără îndoială că poesia are şi o dimensiune adâncă. Peste evocările naturii sensibile sau morale ea răspândeşte reflexele unei alte lumi. Splendoarea realului, aşa cum trăeşte în cântecele poeţilor, provine din sensul care o susţine, din profunda perspectivă care o cuprinde şi-i dă întregul ei relief. Metoda alegorizantă pornea deci dela o intuiţie justă în tendinţa

---

2) In această privinţă materialul a fost grupat de *Konrad Müller*. Allegorische Dichtererklärung in Pauly — Wisseva Real — Encyklopädie der classischen Altertumswissenschaft, Suplementband IV, 1924, col. 16 urm. Vd. deasemeni excelentul referat al lui *G. Mezzoni* Allegoria, in Enciclopedia italiana, vol. II 1929-VII,

3) Vd. asupra acestora *K. Borinski*, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie, I—II, 1914—24, în special vol. I, pg. 21 urm. ş' *passim*.

ei de scormonire, de investigaţie a adâncimilor. Eroarea ei începe din momentul în care socoteşte că în acest plan se găsesc concepţii intelectuale închegate, pe când acestea nu sunt decât tot moduri particulare ale spiritului de a traduce absolutul şi inefabilul. Am arătat şi în alte părţi că, în dialectica momentelor spirituale, poesia nu este anterioară filosofiei şi nici dimpotrivă. Ele sunt momente simultane şi consecutive deopotrivă experienţei absolutului. Neajunsul metodei alegorizante provine din faptul că interpretează simultaneitatea ca succesiune, închipuindu-şi pe poeţi ca nişte filosofi initiali, cari se hotărăsc în cele din urmă la exprimarea figurată a concepţiilor lor. Cine urmăreşte desvoltarea metodei alegorizante trebue să ajungă la G. Vico, în secolul al XVIII-lea, pentru a afla divulgarea modernă a acestor erori. „Scienza nuova" (III. I. etc.) ne arată, în opoziţie declarată cu alegoriştii Antichităţii, că Homer nu este un filosof. Reprezentant al unei civilizaţii poetic-eroice, meritul lui nu trebue căutat în conceptiile sale intelectuale, ci în forţa fantasiei şi în sublimitatea caracterelor pe care le-a creat. Reluată în Germania de filologul Heyne, metoda alegorizantă cunoaşte, în fine, opoziţia lui Schelling. Evident, întrucât pentru Schelling, poesia este sinteza particularului cu generalul, deplina întrepătrundere simbolică a aparenţei cu ideea, se înţelege că aceasta din urmă poate fi extrasă şi izolată din unitatea care o conţine, dar numai cu sacrificiul acestei unităţi. Schelling recunoaşte că înţelesul alegoric al poesiei există în ea în stare de „posibilitate". Cine extrage această posibilitate distruge însă poesia. Asa se face că înţelegerea alegorică a lui Homer ar fi produsul unei epoce bătrâne: o observaţie fără îndoială eronată de oarece printre primii alegorişti am întâlnit pe un filosof al veacului al V-lea, pe Anaxagora. Mai multă dreptate are Schelling când afirmă

ca mitologiile sfârșesc în alegorii. „Sfârșitul mitului grec este cunoscuta alegorile a lui Amor și Psyche".

Odată cu Schelling și cu alți esteticieni romantici, un Solger sau un Vischer, se produce trecerea dela înțelegerea alegorică la înțelegerea simbolică a poesiei. Poesia începe a fi concepută din ce în ce mai puțin ca expresia sensibilă a ideii, deși excepțiile alegorizante nu lipsesc, pentru a fi răsfrânte ca intima fuziune a ideii cu aparența. Intre sensibilitate și semnificație ideală nu mai sunt postulate legături exterioare, ci o întrepătrundere profundă, care permite a intui ambele aspecte prin aceiași acțiune a spiritului. Dar această transformare în concepția generală a poesiei n'a avut urmări prea însemnate în problema interpretării filosofice a poesiei. Critica romantică a continuat să caute **ideile** latente ale poesiei, de oarece esteticienii îi afirmau că în sinteza poetică ele se găsesc gata făcute. Care au fost excesele de ingeniozitate cheltuite de criticii romantici în tălmăcirea ideologică a operelor, cu nimic mai prejos de arguțiile alegoriștilor, putem să urmărim într'unul din istructivele capitole pe care Kuno Fischer le-a consacrat, cercetării dinaintea sa, în cartea pe care a scris-o despre „Faust" de Goethe. Nu putem urmări aci detaliile desvoltării criticei romantice. Indicarea poziției sale este suficientă. Neajunsul ei provine din faptul că modelul poetic romantic a fost mai totdeauna poesia filosofică simbolică, adică aceea care are un conținut latent de idei figurate. Am văzut însă că poesia n'are nevoe nici decum să exprime idei, ci numai să se desvolte din intuițiile spirituale ale absolutului. Ideea și intuiția absolutului nu sunt unul și același lucru. Ideea nu este decât una din formele în care se realizează intuiția absolutului; cealaltă formă o găsim în imaginele și armonia poesiei. In adâncurile poesiei nu este deci

necesar să întâmpinăm idei, concepţii doctrinare, ci numai acele intuiţii spirituale despre care am vorbit. In cazul acesta lucrarea de interpretare filosofică a poesiei, nu mai este decât o operaţie de mutaţie a poesiei în idee, un simplu exerciţiu de paralelizare.

Alte neajunsuri ale metodei care îşi propune să refacă doctrina despre viaţă şi lume a poeţilor, provin din faptul că ea consideră operele poeţilor ca pe nişte sisteme filosofice, deşi analogia dintre unele şi altele este cu neputinţă de susţinut. Se ştie totuşi că W. Dilthey care a stabilit odată tipurile de concepţie filosofică, distingând materialismul şi positivismul, idealismul obiectiv (panteismul) şi idealismul libertăţii, a arătat că ele pot fi identificate şi în operele poeţilor [4]). E. Ermatinger care a arătat la rându-i cum s'ar putea aplica în literatură tricotomia lui Dilthey, ne-a atras atenţia şi asupra dificultăţilor pe care le implică această metodă [5]). Căci, spune Ermatinger, în timp ce concepţia filosofului se cristalizează în cea mai mare parte din situarea lui dialectică faţă de concepţiile anterioare, aceea a poetului rezultă din confruntarea directă a eului cu lumea. Sistemul lui Spinoza a apărut din încercarea de a aplana greutăţile cuprinse în acela al lui Descartes. Kant cucereşte poziţia sa prin referire la dogmatismul lui Leibniz-Wolff şi la sensualismul englez. Fichte construeşte pe câştigurile lui Kant, ş. a. m. d. O astfel de referire la ideile înaintaşilor întâmpinăm numai la poeţii epigoni, al căror conţinut este lipsit de orice „forţă productivă", de orice „dinamică". Adevăraţii creatori se situează direct în faţa familiei şi a societăţii, a statului, bise-

---

4) *W. Dilthey*, în Kultur der Gegenwart, I, 6, pg. 51 urm. Vd. id., Die Typen der Weltanschauung, 1911, în scrierea colectivă „Weltanschauung".

5) *E. Ermatinger*, Das dichterische Kunstwerk, 1921, 2 Aufl. 1922, pg. 117 urm.

ricii sau științei, etc. Din această pricină putem vorbi de o continuitate în desvoltarea gândirii filosofilor sistematici, nu însă și despre aceea a cugetării poeților. Să adăugăm, împreună cu Ermatinger, că ideile poeților trebuesc refăcute nu numai din reflecțiile lor exprese, dar și din simbolurile lor și că este nespus de greu a traduce conținutul spiritual al acestora într'o limpede și categorică formulare abstractă. Pentru toate aceste motive, Ermatinger socotește că metoda care constă în a considera operele poeților în același fel ca pe sistemele filosofilor este în cea mai mare parte inaplicabilă. Gândirea poeților nu poate fi extrasă cu o desăvârșită claritate conceptuală din simbolurile lor și nici nu poate fi înțeleasă din situarea lor dialectică față de înaintași, cu cari nu-i unește vreo legătură de desvoltare continuă. Dar metoda aceasta, în care se perpetuează concepția romantică despre prezența ideii în poesie, nu este aplicabilă de fapt decât pentru cazurile speței ei filosofic-didactice sau simbolice. Acolo însă unde avem de-a face cu compoziții care nu manifestă prezența niciunei idei, deși ele conțin intuiții spirituale dintre cele mai înalte, metoda amintită nu are nicio posibilitate de aplicare. Putem vorbi, în adevăr, despre o filosofie a lui Goethe și Schiller, a lui Vigny sau Eminescu, nu însă și despre una a lui Villon, Heine sau Verlaine. Interpretarea filosofică a acestora din urmă este totuși posibilă, deși ea nu poate fi altceva decât o transpunere a lor în regimul inteligenții și, în chipul acesta, un mijloc de a ni-i apropia și pe cale intelectuală.

Trebue apreciat deci ca un câștig al cercetării mai noui, metoda care nu caută în poesie idei, ci experiențe metafizice, moduri de aprehendare ale absolutului devenite manifeste în caracterul artistic al operii, de pildă în amănuntele organizării ei formale. In chipul acesta, un elev al lui Dilthey, H. Nohl, a arătat cum

cele trei poziții distinse de maestrul său, concepute de data aceasta nu ca sisteme doctrinare, ci ca sentimente metafizice ale lumii, explică particularitățile armoniei lor [6]). Am analizat mai pe larg, în „Dualismul Artei", modul de procedare și rezultatele lui H. Nohl. Aci poate fi reamintit, cu titlu de exemplificare, cum dinamica naturală și odihnitoare a versului lui Goethe și aceea laborioasă a lui Schiller par a se ridica, la cel dintâiu, din împăcarea panteistă cu lumea, iar la cel de-al douilea din poziția sentimentală a idealismului libertății, adică a acelei atitudini eroice care resimte lumea ca o proecție a subiectivității și ca un material al voinței etice a omului. Liricul Goethe este omul pentru care lumea are un sens deplin, deoarece ea este străbătută de un principiu spiritual imanent, pe când Schiller este omul care luptă, de oarece lumea nu-și dobândește înțelesul și valoarea decât abia prin fapta și sârguința lui. Aceste poziții spirituale, care nu sunt totuși niște filosofii sistematice, se resimt până și în armonia celor doui poeți.

Tot atât de liberă față de obligația de a găsi un conținut doctrinar în poesie și tot atât de scutită de primejdia de a i-l atribui, pe nedrept, este metoda care pornind dela unitatea de stil a unei culturi, ajunge să observe afinitățile pe care le prezintă, în interiorul ei, poesia cu filosofia și găsește astfel justificarea faptului de a vorbi despre una din ele în termenii celeilalte. Morfologia modernă a culturilor este cadrul în care se construește această nouă varietate a criticii filosofice. Premisa ei este existența unui ethos unitar care străbate, leagă între ele și dă aceiași direcție tuturor manifestărilor unei culturi. Aplicată cu dibăcie de mai mulți cercetători germani, printre care un Simmel sau un Spengler, ea a permis întrebuința-

6) *H. Nohl*, Typische Kunststile in Dichtung und Musik, în vol. Stil und Weltanschauung, 1920, pg. 95 urm.

rea unor noțiuni, apărute în sfera anumitor manifestări culturale, la sfere cu totul deosebite. Astfel noțiunea literară a „fausticului" a devenit, pentru Spengler, termenul care se poate aplica și religiei și filosofiei și eticei civilizației răsărite odată cu popoarele moderne ale Europei. Tot astfel termenul de „impresionism", întrebuințat mai întâi de pictorii francezi în jurul anului 1880, a devenit categoria tuturor manifestărilor de cultură în aceeași epocă. In acest cadru s'a putut stabili înrudirea dintre concepția fenomenalistă la finele veacului al XIX-lea cu poesia din același timp. Din opoziția față de conceptul „adevărului", în naturalismul lui Zola, ajunge un critic ca Hermann Bahr să arate că așa numitul „adevăr" se reduce pentru fiecare ins la impresia lui subiectivă. Este ceeace susținea tocmai în acea vreme un filosof ca Ernst Mach, pentru care lumea se resolvă în simpla simultaneitate sau succesiune a sensațiilor. Pictorii timpului afișează și ei programul de a înfățișa lumea nu așa cum **este**, ci cum **apare**. Poziția aceasta se transmite și cercurilor literare, unde se poate urmări același proces de dessubstanțializare a lumii în înfățișarea ei, aceiași înclinație de a o topi în sensație și vibrație sentimentală subiectivă.

Intr'o carte mult citită la vremea ei, R. Hamann [7]) a analizat cu finețe particularitățile poesiei impresioniste, printre ai cărei reprezentanți trece pe Verlaine și Maèterlink, pe Stefan George în prima lui epocă, pe Hugo von Hofmannsthal, Arno Holz și Max Dauthendey, la cari descoperă deopotrivă aceeași tendință de intensificare a factorului sensorial, aceeași aplecare de a disolva formele obiective ale versificației și constructiei poetice, pentru a le înlocui cu ritmica in-

---

7) R. *Hamann*, Der Impressionismus in Leben und Kunst, 1907, 2 Aufl. 1923, pg. 56 urm., apoi pg. 85 urm.

terioară a stărilor de conștiință. Versul liber, sugestia muzicală, notațiile discontinue, sinesteziile sunt câteva din mijloacele pe care le folosește poesia impresionistă pentru a ne vrăji lumea ca **aparență.** In aceeași vreme psihologismul invadează toate disciplinele filosofice. Conceptul lumii se interiorizează. Transcendentalismul este atacat pe toate pozițiile. Realitatea este înțeleasă ca un conținut al subiectului (Rickert) sau ca sensație (Mach). Ideea spațiului este înfățișată construindu-se din sensații de tact și mișcare. Printre organele filosofiei, intuiția începe a fi mai apreciată decât conceptul și, în locul cunoștiinței generalului, este prerferat aceea a individualului și unicului. Istorismul ajunge să stăpânească astfel toate domeniile filosofiei. In locul cunoștinței abstracte este preferată trăirea, experiența directă a lucrurilor și, întrucât își propune să mijlocească astfel de experiente, filosofia ia forme artistice și literare. Nimănui nu-i poate scăpa justețea apropierilor, evidențiate cu atâta măestrie de Hamann, între poesia și filosofia impresionismului. Subordonându-se aceleiași unități stilistice, poesia și filosofia manifestă numeroase înrudiri și afinităti, care ne permit a vorbi despre una în valorile celeilalte. Avantagiile metodei stilistice, aplicate de numeroși cercetători, printre cari Hamann este numai un exemplu, sunt evidente, dacă ne gândim că devenindu-ne posibil să vorbim despre ea în termeni conceptuali, poesia intră mai bine în stăpânirea noastră intelectuală. Am arătat apoi că sfera ei de aplicație este mai întinsă, întrucât ne îngădue să vorbim despre o filosofie a poeților, chiar acolo unde nu întâmpinăm urmele exprese ale reflecției teoretice. Totuși metoda care pornește dela unitatea culturală de stil are și ea limitele ei. Căci ea nu poate fi aplicată decât poesiei care aparține unul ciclu cultural definitiv închegat. Acolo însă unde viața culturală se găsește

în curs de desfășurare și unde fizionomia generală a epocei n'a dobândit încă trăsături stabile și precise, acolo unde unitatea de stil a culturii nu ni se vestește în termeni de o desăvârșită limpezime, nici legăturile dintre poesie și filosofie nu ne apar cu aceiași claritate. Neputându-le subordona aceluiași stil unic, relațiile dintre filosofia și poesia contimporană devin cu totul imprecise. Metoda stilistică este deci mai mult un instrument de investigație istorică, decât unul de cercetare a creației contimporane și vii.

Oricare ar fi meritul metodelor filosofice amintite în cele din urmă și netăgăduitele lor avantagii față de interpretările alegorice ale celor vechi și față de cele simbolice ale romanticilor, ele nu sunt cu totul scutite de unele neajunsuri. Atât criticii cari înțeleg operele poeților prin descoperirea atitudinilor tipice care le susțin, cât și aceia care le interpretează subordonându-le unității stilistice a culturii respective, nu ajung să pună în lumină decât ceeace este general în ele. Aceste metode tipizează opera și lasă, în consecință, să le scape ceeace este cu totul unic în ea. Născute din spiritul psihologiei moderne a structurilor și din al istorismului, amintitele interpretări filosofice ale poesiei nu isbutesc să coboare până la adâncimea ei individuală. Căci dacă îl înțelegem pe Goethe ca panteist sentimental și pe Verlaine ca impresionist, nu vedem încă ce-i deosebește de alți panteiști sau impresioniști ai poesiei. Ba am spune chiar că prin reliefularea aspectelor tipice în operele poeților, se ascunde ceeace le rămâne propriu. Din această pricină metodele amintite sunt mai de grabă indicate ca instrumente ale istoriei literare, adică ale acelei ordine de cercetări orientate către cunoașterea unui grup de opere, a unei școale sau unui curent. Pentru critica monografică, adevărata formă a criticei literare, adică pentru aceea consacrată studiului unui singur poet sau

al unei singure opere, metodele amintite rămân inoperante. Punctul lor de plecare și premisa lor sunt însă valabile și în cazurile acestea. Ideea de a coborî într'o creație poetică până la punctul în care întâlnim atitudinea față de viață și lume a poetului, chipul în care îi apare absolutul și de a reface apoi drumul care urcă din acest punct până la ideea filosofică, este o îndrumare justă și fructuoasă. Peste adâncimile creației cade atunci o lumină intelectuală, cu neputință de obținut altfel. Cine aplică însă această metodă trebue să aibă grije de a pătrunde cu adevărat până la ceeace este unic, inedit și incomparabil în atitudinea și experiențele spirituale adânci ale poeților. Incercând să transforme în idei aceste intuiții ale adâncimii, criticul nu se va mai exprima despre opera poetului ca despre un sistem filosofic, așa cum a fost cazul atâtor critice în trecut, ci va întocmi un tablou spiritual original în care, slujindu-se de limba filosofiei, comentatorul se va comporta ca tâlmaciul chemat să traducă în limbajul inteligenței și în fața tribunalului ei, depoziția unui martor străin și care se rostește într'o limbă greu de priceput.

FILOSOFI ȘI POEȚI

GOETHE ŞI TIMPUL NOSTRU

Istoria filosofiei aminteşte de Heraklit ca despre cel dintâiu gânditor al Europei care a afirmat caracterul de neîncetată devenire a lumii. Lumea, spunea el, este întocmai ca apele unui fluviu în care nimeni nu se cufundă de două ori. Heraklit murise probabil de un deceniu, când se născu în Elea, filosoful rămas în amintirea istoriei cu numele de Zenon Eleatul. Dacă pentru Heraklit totul era mişcare, pentru Zenon mişcarea nu exista nicidecum şi universul, împieterit în rosturile lui eterne, nu cunoştea nicio schimbare. Mişcarea nu poate începe nicicând, spunea Zenon, căci pentruca un corp să se deplaseze dela un punct la altul, el ar trebui să străbată infinitateea spaţiilor intermediare. Săgeata stă astfel, în realitate, pe loc. Achille cel repede'n fugă n'ar putea ajunge nici odată înceata broască ţestoasă care dintr'un acelaşi punct ar fi pornit chiar numai cu o singură clipă înaintea lui. Prin aceste exemple isbitoare, Zenon s'a fixat în amintirea oamenilor mai bine chiar decât întemeetorii şcoalei eleatice, decât un Xenophanes sau Parmenides.

Concepţia heraklitiană şi eleatică a unei lumi în vecinică devenire sau în nesdruncinat statism a stabilit încă din adâncurile antichităţii dualitatea tipurilor de răsfrângere a lumii şi de temperamente filosofice, a căror alternanţă şi asimilare în doze variate alcătuesc istoria morală a Europei. Incă din aceste îndepărtate timpuri ale veacului al VI-lea a. Chr. lumea a fost, pentru reflecţia filosofică, disolvată când în flui-

dităţi, când concentrată în soliditate. Această împrejurare a apărut uneori istoricilor filosofiei şi chiar acum în urmă unul din aceştia, profesorul Karl Joël, a întreprins o nouă analiză istorică a cugetării europene, considerată în alternanţa concentrărilor şi desfacerilor ei. Titlul interior al cărţii lui Joël, poartă astfel însemnarea caracteristică : „Der Wandel der Weltanschauung im geschichtlichen Wechsel von Bindung und Lösung".

Puţinele fragmente care ne-au rămas dela Heraklit şi dela Eleaţi nu ne permit a cunoaşte mult mai mult decât principiul filosofiei lor. Este sigur dealtfel că desvoltările s'au polarizat abia mai târziu în jurul principiului central şi anume în două structuri unitare, care ne îngădue astăzi de a vorbi de o concepţie eleatică şi heraklitiană a lumii şi a vieţii, independent de promotorii lor antici şi uneori în contradicţie cu punctele de vedere reprezentate în întruparea antică a acestor două curente. Asa, de pildă, panteismul care se încadrează pentru noi, după cum vom vedea îndată, în concepţia heraklitiană, s'a asociate în antichitate cu punctul de vedere eleatic. Pe baza afirmaţiei lumii ca devenire sau statism, tezele filosofice s'au grupat în decursul timpului într'un fel care n'a fost totdeauna al începutului. Pentrucă în această încercare de a stabili locul lui Goethe în cultura modernă şi în raport cu timpul nostru ne vom referi fără încetare la aceste două concepţii, este necesar dela început a le defini prin trăsături succinte.

Aşa dar, pentru concepţia eleatică, în înţelesul foarte extins pe care-l dăm noi cuvântului, lumea este un întreg închis şi static. Icoana universului, aşa cum a fost închegată către sfârşitul Antichităţii de către Ptolomeu, a transportat viziunea eleatică a lumii din planul metafizic în planul astronomic. Creştinismul a împrumutat această viziune, căci pentru cugetarea creş-

tină, lumea înțeleasă ca o creație a lui Dumnezeu, nu mai avea nevoe de mișcarea menită s'o apropie de niște ținte care n'ar fi fost realizate de puterea infinită și perfectă a Divinității, chiar din primul moment al creației. Pentru cugetarea tipică a Evului-Mediu, lumea cea adevărată, care apare rațiunii, era așa dar făcută din acele **universalia**, esențele eterne și imuabile ale lucrurilor. Se înțelege că față de această lume deplin închegată, Dumnezeu nu putea fi înțeles altfel decât rămânându-i exterior. Viziunea eleatică a lumii a primit deci sprijinul pietății creștine, afirmând un Dumnezeu transcendent creației. Incadrat în aceste rosturi nesdruncinate ale lumii, se înțelege apoi că individului nu-i rămânea puterea eficace de a-și croi singur soarta. Resemnarea și contemplația în mijlocul unei lumi în care ne este dat numai să ne trăim lotul presscris în armonia cosmică, este concluzia etică a concepției eleatice, trasă mai cu seamă de stoicismul antic.

Concepția heraklitiană afirmă într'acestea un univers în vecinică devenire și, după cum trebue să adăugăm îndată, infinit. Ambele aceste idei apar deodată în timpul Renașterii. Un om ca Nicolaus Cusanus a avut în același timp ideia universului ca proces și a infinității lui. Universul, raționa Cusanus, nu poate fi limitat, căci atunci ar mai trebui să existe ceva în afară de el și n'ar mai fi univers. Universul trebue să fie deci infinit. Universul este apoi desfășurarea opozițiilor care se găseau întrunite în unitatea divină. Pentru a desemna acest proces, Cusanus întrebuința termenul de **explicatio**, dar și pe acela foarte caracteristic și modern de **evolutio**. Ințelegerea lumii ca proces a avut nevoe până a se statornici definitiv de acea conștiință de sine a omenirii în timp, care n'a devenit posibilă decât odată cu receptarea activă a culturii antice în timpul Renașterii. Comparația lumii celei noui cu lu-

mea veche ducea neapărat la concluzia că între amândouă s'a petrecut o schimbare, ba poate chiar un progres : o idee care apărea limpede în frumosul paradox al lui Bacon, după care adevărații „antici" suntem noi, în timp ce epoca pe nedrept numită „antichitate" este în realitate tinerețea lumii. Spiritul istoric, cucerit în acest fel de lumea modernă și care îi permitea să se considere în penspectiva timpului, a fost aplicat studiului naturii abia în secolul trecut și a reușit să se impună cu multă greutate. Chiar la începutul veacului trecut, Cuvier apăra cu multă străşnicie încă teza aşa numitei „fixității" a speţelor animale și vegetale, un rest tardiv şi decolorat al universalelor imuabile în care credea Evul-Mediu. Curând însă înțelegerea istorică a naturii ca proces isbândi peste tot și noua teorie primi numele de **evoluționism**, un termen derivat din acela pe care îl întrebuințase Nicolaus Causanus cu patru sute de ani mai înainte.

Devenirei universale nu i se poate cunoaște nici un termen. Ea este infinită. Nu cumva atunci Dumnezeu, Ființa infinită, este însăși devenirea universală? Gândul acesta a luminat în câteva din cugetele Renașterii. Concepția neo-heraklitiană devenia astfel panteistă și se opunea transcendentalismului creștin. De fapt, panteismul a fost concepția religioasă tolerată mai bine de știința evoluționistă modernă. Panteismul fisiomonistic al lui Haeckel este aci un exemplu între altele. Dacă Dumnezeu este apoi interior creației, atunci el nu comandă din afară omului legea morală și nu o garantează prin acea înfricoșată autoritate care întovărășește toate revelațiile verbului său. Dumnezeu străbătând întreaga creație, poposește în conștiința omului sub forma legii morale. „Conștiința, spunea Rousseau, este un instinct divin". Inzestrat cu acest îndemn și existând într'o lume care cunoscând mișcarea, își poate propune transformările și progresele

cele mai mari, se înțelege că omul modern va prețui fapta și creatia ca bunul cel mai înalt al vieții sale. Fapta cu orice preț și mai presus de toate este binele suprem într'o lume devenită ca o pastă moale în mâinile lui. Această valorificare modernă a faptei a fost bine pusă în lumină de către Lessing care susținea că dacă Dumnezeu i-ar oferi cu o mână adevărul și cu cealaltă drumul către el, lupta pentru a-l cuceri și a-l cunoaște, el n'ar sta la îndoială să aleagă pe cea din urmă. Această înaltă prețuire a faptei, elimina însă pe de-a întregul vechiul ideal moral isvorît din conceptia unei lumi statice, în care omului nu-i rămâne altceva de făcut decât s'o înțeleagă și s'o contemple. Când se deplânge dispariția idealurilor înțelepciunii din epoca noastră, se constată de fapt trecerea dela concepția de viață eleatică la noua concepție heraklitiană.

Concepția heraklitiană a avut în tot decursul veacului al XIX-lea preponderența. Cu tot răsunetul eleatismului lui Schopenhauer, ceeace a învins până la urmă a fost concepția contrarie. Civilizația democratică și burgheză a veacului al XIX-lea a găsit filosofia sa proprie în viziunea unei lumi în contenită prefacere, capabilă să fie îndrumată prin voința liberă a omului. Ceea ce era într'acestea prețuit mai mult printre valorile morale, era individualitatea originală, creatoare și liberă, stăăpână pe rațiunea care o putea călăuzi deopotrivă în problemele teoretice și în împrejurările practice ale vieții. Principiul autorității suferi o profundă sdruncinare atât în domeniul gândirii filosofice, cât și în al vieții sociale, fiind înlocuit pe toată linia cu principiul liberei determinări a individului. Știința, democrația și toleranța religioasă se întruneau într'o structură unitară în care secolul își găsia expresia cea mai adecuată.

Abia în anii cari au urmat răsboiului, criticii vremii

au putut recunoaşte semnele unei noui orientări către eleatism. Ritmul observat de Karl Joël în decursul întregei istorii a spiritului european pare a se îndrepta din nou dela desfacere, către o nouă concentrare. O nouă voinţă de regrupare, sub semnul unei noui legături, pare a deveni sensibilă într'o serie de manifestări ale spiritului european. Fascismul italian, deopotrivă cu sovietismul rusesc, tinde a reîntroduce pe individ în forme colective şi autoritative de viaţă. In politică şi în economie, libera determinare a individului pare a tinde să fie înlocuită cu acţiunea unui plan general care îl înglobează şi îl foloseşte. In această vreme, printr'o atracţie a ideilor care nu este decât prea firească, cugetarea contimporană începe a considera că adevăratul obiect al cunoştiinţei filosofice sunt esenţele eterne şi imuabile ale lucrurilor, fie că noua îndrumare porneşte dela mişcarea neo-tomistă sau dela fenomenologia lui Husserl. Preţuirea heraklitiană a faptei începe a fi resimţită de mulţi ca exagerată, în timp ce par a se bucura tot mai mult de o nouă preţuire vechile idealuri ale înţelepciunii care se devotează ideilor eterne ale adevărului, binelui şi dreptăţii absolute. Şi, lucru demn de observat, în aceiaşi vreme se răspândeşte tot mai mult concepţia lui Albert Einstein despre un univers limitat.

Ciocnirea celor două concepţii despre lume şi viaţă în interiorul epocii noastre este răspunzătoare de acel sentiment de criză, de nehotărîre şi lăuntrică sfâşiere care urmăreşte pe cei mai mulţi dintre noi. Elementele principale ale formaţiei noastre aparţin civilizaţiei heraklitiene care ne-a precedat, dar cu ajutorul lor calea adaptării la lumea care se vesteşte este plină de dificultăţi, dacă nu cu totul închisă. In aceste greutăţi ale momentului, acei cari socotesc posibilă şi utilă o întoarcere către un nou Ev-Mediu al colectivismului, al dogmei şi al autorităţii, sacrifică pe individ cu o

uşurinţă la care el însuşi nu consimte .a fel. Trestia gânditoare a lui Pascal se îndoae profund sub suflarea furtunoasă a vremii, dar păstrează chiar în faţa puterilor care vor s'o frângă, conştiinţa autonomiei şi a valorii ei intime nepreţuite. Cultura europeană, bogată prin nişte tradiţii pe care nu le poate singură desminţi, tinde în aceste împrejurări către o sinteză în care să se întrunească libertatea individului cu o normă care s'o domine şi s'o tempereze, excluzând deopotrivă deslănţuirea anarhică a unui individualism fără frâu, ca şi tirania oarbă a oricărei dogme filosofice şi sociale. In Răsăritul, desvoltat în afară de marile tradiţii de cuultură ale Europei sau care a primit numai infiltraţiile superficiale ale acestora, va fi fiind cu putinţă înlănţuirea omului într'un nou Ev-Mediu, nu însă şi în ţările de cultură ale Europei. Pentru aceasta din urmă nu poate valora nici decum formula unui neo-medievalism, ci a unui neo-clasicism, în care omul descătuşat prin .cinci veacuri de civilizaţie heraklitiană, ajuns însă conştient de consecinţele neprielnice ale libertăţilor sale practicate cu abuz, va consimţi singur să se disciplineze şi să se limiteze. In această căutare a unei noui forme de viaţă, care să-i garanteze libertăţile individuale, evitându-i excesele lor, europeanul găseşte în opera lui Goethe îndreptarul necesar. Suta de ani care ne desparte de moartea lui Goethe a refăcut astfel însemnătatea lui acută, într'un moment în care cultura europeană căuta să se salveze pe calea unei adaptări la nouile forţe apărute în preajma sau chiar în sânul ei. Această virtute a operii lui Goethe se explică prin universalitatea culturii şi inspiraţiei lui, în care au fuzionat armonios descătuşarea haraklitiană cu limitarea eleatică, într'un fel rămas exemplar pentru timpul nostru.

Elementele heraklitiene ale operii lui Goethe pot fi indentificate deopotrivă în legătură cu viziunea sa religioasă, cu teoriile sale științifice și cu unele din punctele moralei sale. Transcendentalismul creștin n'a putut cuceri în deobște adeziunea lui Goethe. Panteismul spinozist îi vorbise mai puternic încă din acele zile ale tinereții sale, de care își amintește în „Dichtund und Wahrheit" (IV, 16). Credința într'un Dumnezeu imanent naturii rezultă oarecum din experiențele sale de poet. Darul său poetic era atât de firesc și spontan, încât el nu putea crede că acest principiu spiritual al creației ar putea fi ceva deosebit de natură. Puterea inspirației sale socotea Goethe a o deține dela natură, după cum către natură se îndreptau privirile sale. Ambele motive sunt notate în „Dichtung und Wahrheit": „Ajunsesem să consider ca natură talentul poetic care se găsia în mine, cu atât mai mult; cu cât obiectul acestui talent eram înclinat a-l vedea în natura exterioară". Panteismul spinozist nu ne apare astfel în aceste pagini ale amintirii, ca un sistem filosofic adoptat pentru motive savante, ci ca un fel de a înțelege lumea către care Goethe se simțea atras prin afirmațiile unei constituții morale care nu se intuia niciodată desdoită din natură. Experiența intimă din care se desvoltă trancendentalismul este totdeauna a unui om care se găsește în opoziție și în conflict cu restul naturii. Dar o astfel de trăire nu face parte din cercul experiențelor lui Goethe, om prin excelență firesc, spontan și sensual. In privirile unui astfel de om, lumea nu se constitue ca un ansamblu de planuri dispuse succesiv în adâncime. Dincolo de planul sensorial al realității, un astfel de om nu poate presupune un plan spiritual. „Natura n'are nici sâmbure, nici coajă, exclamă Goethe, ea este totul dintr'odată":

Natur hat weder Kern, noch Schale.
Alles ist Sie mit einem Male

De aceea, ne învață Goethe, în „contemplarea naturii să considerăm unul ca totul; nimic nu este înlăuntru, nimic nu este în afară: căci ceeace este înlăuntru este și în afară. Cuprindeți deci fără întârziere taina sfânt deschisă".

Müsset im Naturbetrachten
Immer eins wie alles achten;
Nichts ist drinnen, nichts ist draussen:
Denn was innen, das ist aussen
So ergreifet ohne Säumnis
Heilig öffentlich Geheimnis.

Dar în această asimilare a suprafeței cu adâncimea universului, a manifestării cu înțelesul ei, se înțelege că Dumnezeu nu va mai fi Ființa care depășește lumea. Pentru această înțelegere, Dumnezeu va fi mai de grabă interior lumii și prezent în oricare din manifestările ei. De aceea își însușește Goethe cuvintele lui Giordano Bruno, filosoful panteist al Renașterii, pe care încă din tinerețe îl apărase împotriva vechilor atacuri ale lui Pierre Bayle. „Ce-ar fi un Dumnezeu, se întreabă cu uimire Goethe, care ar lucra din afară, lăsând marele Tot să se învârtească în cerc după degetul său? Unui Dumnezeu i se cuvine să miște lumea din lăuntru, Natura fiind în Dumnezeu, Dumnezeu în Natură, așa că tot ce în El există, trăește și urzește, să nu zădărnicească forța și spiritul Său".

Was wär'ein Gott, der nur von aussen stiesse,
Im Kreis das All am Finger laufen liesse?
Ihm ziemt's, die Welt im Innern zu bewegen.
Natur in sich, sich in Natur zu hegen.
So dass, was in Ihm lebt und webt und ist.
Nie Seine Kraft, nie Seinen Geist vermisst.

Dumnezeu interior creației este în acelaş timp forță şi activitate. Un principiu activ străbate natura, plăsmuind şi transformând, legând între ele înfățişările deopotrivă şi separând pe cele deosebite. Ceeace uimeşte mai cu seamă pe Goethe în contemplarea naturii este mişcarea ei necontenită, întocmai ca pe Faust care privind semnele macrocosmului în cartea de magie, ştie s'o evoace minunat : „O, iată cum se țese tototul într'un întreg ! Cum unul trăeşte şi lucrează în celălalt ! O, iată cum forțele cerului se urcă şi coboară, trecându-şi din mână în mână căldările de aur ! Cu vibrații răspândind miresme binecuvântate, pătrunzând din cer prin pământ, ele fac să răsune armonios întregul"

Wie alles sich zum Ganzen webt,
Eins in dem andern wirkt und lebt !
Wie Himmelskräfte auf und nieder steigen
Und sich die goldnen Eimer reichen !
Mit segenduftenden Schwingen
Vom Himmel durch die Erde dringen,
Harmonisch all das All durchklingen !

Această înțelegere a lumii ca viață şi activitate îndreaptă simpatiile lui Goethe către teza transformistă, al cărui succes în ştiința modernă trebuia să fixeze numele lui cu încă o legătură de îndrumările capitale ale culturii noastre. Cu toate acestea, transformismul lui Goethe nu afirmă seria filogenetică neîntreruptă a spețelor vegetale şi animale, ci desvoltarea lor dintr'un organ unic, ca d. p. a tuturor plantelor cu întreaga bogăție diferențiată a elementelor lor dintr'o frunză primitivă, căreia îi dă numele de „Urpflanze". „O, iată cum totul se țese într'un întreg", exclamase Goethe în „Faust". Această reprezentare a felului în care aspectele naturii se țes în întreguri solidare îl duce la ideia unității de plan a naturii (o idee pe care o for-

mulează puțin mai târziu și un naturalist de talia lui Geffroy de Saint-Hilaire). Unitatea de plan a naturii îi îngăduie lui Goethe să recunoască în toate organele plantei frunze modificate, în toate oasele craniului diferențieri ale vertebrelor și să descopere prezența osului intermaxilar la om, pe care anatomiștii desnădăjduiseră să-l mai poate identifica vreodată.

Făpturile naturii sunt pentru Goethe ca niște opere de artă. Și după cum Kant arătase că arta își are finalitatea în sine însăși, de oarece perfecta ei economie internă nu servește niciunui scop exterior, Goethe crede a putea afirma acum același lucru despre organismele animale. Ceeace stârnește uimirea poetului, contemplându-le, este perfecta lor unitate organică, în care activitatea universală pare a fi ajuns la liniște și armonie. „Orice animal, ne spune deci Goethe în „Die Metamorphose der Tiere", își este sie-însuși scop. El apare desăvârșit din sânul naturii și procrează copii desăvârșiți. Toate membrele lui se formează după legi eterne și forma cea mai rară reproduce în taină modelul ei străvechiu (Urbild)" :

Zweck sein selbst ist jegliches Tier, vollkomen entspringt es
Aus dem Schoss der Natur und zeugt vollkommene Kinder.
Alle Glieder bilden sich aus nach ewigen Gesetzen,
Und die seltenste Form bewahrt im Geheimen das Urbild.

Dacă examinăm cu atenție concepția goetheană despre activitatea universală, observăm că încă dela acest fundament viziunea heraklitiană se îmbină cu aceea eleatică. Totul este, fără îndoială, în activitate, pentru Goethe, dar această activitate integrează pretutindeni totaluri unitare și, în cele din urmă, marea unitate armonică a microcosmosului. Activitatea universală, „furtuna de fapte", „marea cea eternă" se desfășoară astfel într'un cadru de stabilitate. Aceiași îmbinare isbutește s'o obțină Goethe și în problema mo-

rală. Din etica heraklitiană se desfăşoară marea viziune a lui „Faust". Evocarea semnelor macrocosmosului şi a spiritului pământului, ţesând activ la „războiul timpului", încă dela începutul tragediei. stârneşte în sufletul lui Faust impulsul spre activitatea deapururi trează. Infometatul de fericire îşi vinde dracului sufletul, pentru o singură clipă căreia i-ar putea spune : „întârzie puţin, eşti atât de frumoasă". Reprezentarea fericirii ca dorinţa de a opri clipa, de a suspenda timpul, i-a apărut şi lui Rousseau. Dar deosebirea dintre Rousseau şi Goethe marchează bine avântul haraklitian al eticei gotheene, în acest aspect al ei. Rousseau credea în adevăr a fi găsit situaţia în care omul şi-ar putea spune : „aşi dori ca această clipă să dureze totdeauna". „Les rèveries d'un promeneur solitaire" aduc (în a cincea preumblare) descrierea acelui extaz în mijlocul naturii, în care omul nu se bucură „de nimic exterior sieşi, de nimic altceva decât de sine însuşi şi de propria sa existenţă ; atâta timp cât această stare durează, omul îşi ajunge, întocmai ca un Dumnezeu. Sentimentul existenţii despuiate de orice altă afecţiune este prin el însuşi un sentiment preţios de mulţumire şi de pace, care ar ajunge pentru a face existenţa scumpă şi dulce aceluia care ar şti să îndepărteze toate impresiile terestre şi sensuale care ne distrag fără încetare". Extazul în mijlocul naturii şi în plenitudinea sentimentului de sine nu-i ajunge însă lui Faust, care nu doreşte să oprească decât acea clipă a vieţii care se stinge şi în care bătrânul întrevede viitorul unui popor liber şi fericit, înflorind pe meleagurile smulse valurilor mării. Dumnezeu, închipuit de data aceasta ca o fiinţă transcendentă, desface legătura omului cu dracul, căci principiu al activităţii eterne, el poate mântui acum, „pe acel care a năzuit fără încetare". Ideia fundamentală a tragediei se desvoltă astfel din acea etică heraklitiană a

activității prețuită ca bunul suprem, care îl făcea pe Lessing să prefere ostenelile cuceririi, rezultatelor ei oferite cu ușurință.

Prețuirea activității ca bunul suprem, aduce cu sine concluzia potrivit căreia criteriile valorificării morale trebuesc căutate în om, iar nu în afară de el. Etica activității este astfel o etică imanentistă. Metafizica imanentistă se unește în cugetarea lui Goethe cu etica imanentistă. Trancendentalismul vechilor morale este absolut lichidat pentru Goethe. Nici frica de chinurile rezervate păcătoșilor dincolo de moarte, nici ascultarea acordată unor legi impuse conștiinței din afară, nici practica virtuții reci și impersonale nu mai joacă vreun rol în pictura acelui superior caracter moral pe care îl zugrăvește Goethe sub titlul „Bekenntnisse einer schönen Seele", în „Wilhelm Meisters Lehrjahre". „Puteam recunoaște greșala mea, spune nobila femeie care se spovedește acolo, dar recunoașterea acesteia nu se întovărășește cu nicio frică. Teama de iad nu mi-a apărut niciodată, ideia unui spirit rău și a unui loc de chin și pedecpsă după moarte nu putea găsi niciun colț în cercul ideilor mele. Găsiam că oamenii cari trăiesc fără Dumnezeu și a căror inimă este închisă încrederii și iubirii față de Nevăzut, sunt atât de nenorociți, încât iadul și chinurile lui externe mi se păreau a le făgădui mai degrabă o alinare, decât a-i amenința cu o întărire a pedepsii lor". Legea și comandamentul moral nu ocupă deasemeni nici un loc în viața morală a eroinii lui Goethe. „Nu-mi aduc aminte de nici o poruncă, mărturisește ea, nimic nu-mi apare în forma unei legi". Cât despre practica virtuții, ce cumplită ironie în observatia că „cei zece ani petrecuți într'o viață mai mult decât virtuoasă, n'au împiedicat grozăvia pe care am recunoscut-o în cele din urmă să stea adânc ascunsă în sufletul meu". Viața morală nu se constituie astfel sub presiunea nici unuia

din acești factori exteriori, cum sunt pedeapsa, porunca și principiul moral; ea se desvoltă numai din spontaneitatea naturii noastre, ca o prelungire a puterii organizatoare care străbate lumea: „Intreaga ființă a lumii stă în fața noastră ca un bloc de piatră în fața meșterului constructor, care numai atunci își merită numele, când din aceste întâmplătoare masse naturale poate constitui o icoană, apărută mai întâiu spiritului său, cu cea mai mare economie, finalitate și solidaritate. Totul în afară de noi și, după cum pot spune, totul în noi este doar element; dar adânc în noi locuește forța creatoare care poate face ceea ce trebue făcut și care nu ne îngădue să ne odihnim câtă vreme, într'un fel sau altul, n'o vedem realizată în afară de noi înșine". Fără îndoială că imanentismul eticii activității nu putea fi exprimat cu mai multă forță și limpezime.

Dar activitatea pentru a deveni cu adevărat eficace trebue să se limiteze, adică să se disciplineze și să se specializeze. Acestea sunt nouile valori eleatice ale eticei lui Goethe, prin care heraklitismul ei se temperează. Pornit din „Sturm und Drang", poetul a trebuit să consacre ani îndelungi studiului artei antice, observației naturii, treburilor practice ale statului, pentru a cunoaște valoarea disciplinei. Un ecou al acestor lupte și înfrângeri de sine l-a fixat și desvoltat Goethe în „Torquato Tasso". Iată-l deci pe marele poet al Renașterii, răsfățatul curții din Ferrara, dorindu-se descătușat din lanțurle civilizației, înapoi către epoca de aur a umanității, în care „oamenii îmbătați de plăcere se răspundeau ca o turmă veselă pe pământul liber;... în care șearpele se pierdea nevinovat în iarbă... și orice pasăre în văzduhul neîncătușat și orice animal, rătăcind pe dealuri și prin văi, vorbea omului, spunându-i: Ingăduit e tot ce place". Dar elanul neîngrădit al poetului se lovește și se frânge de legea și disci-

plina încarnate în caracterul lui Antonio. Poate nu e moment în repertoriul tragic mai săgetător decât acela în care Torquato, înfrânt și izolat, apucă toiagul pribegiei, pentru a porni spre o soartă necunoscută. Viziunea heraklitiană și eleatică a vieții, viață ca fluviu și ca stâncă și limitare sunt confruntate aci în tragica lor opoziție. De ce-a creiat natura valurile, dacă ele trebuie să se sfarme de stânci? „Puternica natură care a înfipt stâncile în pământ, a dat valurilor mișcare. Ea trimite furtuna și valurile se alungă, se umflă și se apleacă înspumate. Soarele se resfrângea frumos în valuri și stelele se odihneau la pieptul plin de legănări al lor. Intunecată-i strălucirea de altădată; pierită e odihna. Nu mai mă recunosc în primejdie și mărturisirea nu mai mă rușinează... O, te cuprind cu amândouă mâinile, Antonio! așa cum corăbierul se'ncleștează în cea din urmă clipă de stâncile de care s'a sdrobit".

Die mächtige Natur
Die diesen Felsen gründete, hat auch
Der Welle die Beweglichkeit gegeben.
Sie sendet ihren Sturm, die Welle flieht
Und schwankt und schwillt und beugt sich schäumend' über.
In dieser Wage spiegelte so schön
Die Sonne sich, es ruhten die Gestirne
An dieser Brust, die zärtlich sich bewegte.
Verschwunden ist der Glanz, entfloh'n die Ruhe
Ich kenne mich in der Gefahr nicht mehr
Und schäme mich nicht mehr, es zu bekennen.
Zerbrochen ist das Steuer, und es kracht
Das Schiff an allen Seiten; berstend reisst
Der Boden unter meinen Füssen auf!
Ich fasse dich mit beiden Armen an!
So klammert sich der Schiffer endlich noch
Am Felsen fest, an dem er scheitern sollte.

„Torquato Tasso" afirmă valoarea disciplinei numai întrucât ea constitue o limită de care pasionalitatea eroului se sdrobește. Puterea ei binefăcătoare ne

apare abia în Ifigenia, sfânta fecioară ocrotită de Diana, care mângâie și liniștește delirul lui Oreste, înduplecă și îndulcește setea de sânge a regelui Thoas. „Sufletul frumos", care se spovedește în „Wilhelm Meister", e înfățișat în Ifigenia în acțiunea lui liniștitoare și civilizatoare printre oameni. Acel care a cucerit pentru sine libertatea intimă știe că are acum datoria să slujească legii. Și după cum activitatea universală se integra în armonia cosmică, după cum ea restituia pretutindeni întreguri unitare și organice, libertatea omenească aduce cu sine imperiul legii, restabilind o viață omenească a ordinei, a calmului și a disciplinei. Marile accente de puritate cu care se încheie „Ifigenia în Taurida", aducând cu ele potolirea pasiunilor, înlăturând abuzul și înșelăciunea, conțin oarecum culminarea înțelepciunii lui Goethe.

Acestor îndrumări Goethe n'a mai avut să le adauge decât aceea că omul trebue să-și desvolte activitatea în cercul unei specialități restrânse. Măestria în viață, o năzuință care l-a însuflețit pe Goethe tot timpul, nu se poate obține decât prin limitare, ne spune un vers al bătrâneții poetului. „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister". Astfel Faust sfârșește prin a fi inginer și Wilhelm Meister intră într'o viață nouă, devenind hirurg. Asociația de înțelepciune și meșteșug al vieții care îl călăuzise pe Wilhelm Meister pe căi tainice, îi lămurește acum principiul ei : „Cine dorește să devină tovarășul nostru, trebue să stăpânească în chip adânc o specialitate oarecare". La ce bun așa numita „cultură generală" care lipsește pe om de un centru de grupare și organizare a puterilor sale. „Ceea ce are însemnătate, i se spune lui Wilhelm Meister, este ca cineva să priceapă ceva bine și să-l poată face ca nimeni altul în jurul său". De reținut este însă că astfel de revelații i se fac lui Wilhelm Meister abia la sfârșitul anilor săi de învățătură și după ce puterile

sale se răspândiseră larg, rătăciseră îndelung și se încercaseră în multe direcții. Specialitatea în înțelesul lui Goethe, este în felul acesta un factor de integrare a puterilor omenești eliberate mai înainte. Dacă Wilhelm Meister ajunge și se stabilește într'o specialitate, împrejurarea nu se datorește cumva dorinței sale de a renunța la plenitudinea omenească, ci aceleia de a organiza și închide această plenitudine într'o unitate limitată, în care acțiunea și eficacitatea ei să se producă mai bine, decât dacă i s'ar fi lăsat liber câmpul deschis al tuturor rătăcirilor. Viziunea heraklitiană și eleatică s'au îmbinat și în aceste stipulări ale artei vieții.

Marea însemnătate a operii lui Goethe în cultura europeană stă în faptul de a fi slujit ca un neîntrerupt corectiv al ei. Față de raționalismul superficial al veacului al XVIII-lea, opera lui Goethe a însemnat un apel la viața mai adâncă și la plenitudinea personalității omenești. Neo-humanismul goethean a fost astfel un mijloc de întrecere al iluminismului, care culmina deopotrivă în înțelegerea mecanistă a lumii și în orientarea hedonistă a moralei. Prin Goethe, cultura europeană s'a putut ridica și privi mai departe decât idealurile stabilite în două veacuri de raționalism cartesian. Apoi, fată de convenționalismul artificial în care decăzuse literatura iluminismului, opera de tânăr a lui Goethe a regăsit iarăși isvoarele marilor pasiuni. Răsunetul lui Werther a fost astfel deschizător de drumuri. In același timp, omul socializat la extrem al veacului său și micșorat în consecință, este înlocuit în viziunea lui Goethe prin individualitatea puternică, singuratică și rebelă. Titanismul lui „Goetz von Berlichingen", al lui „Prometheu" și „Mohamed" înzestra omenirea modernă cu noui mituri ale puterii generoase și creatoare. Romantismul a desvoltat unele din orientă-

rile lui Goethe, țintind totuși mai departe decât acesta o dorise. Față de subiectivismul romantic, față de dilentatismul sentimentului mistic și poetic, Goethe putea fi deci invocat pentru a valorifica atitudinea orientată către cunoștința și stăpânirea lumii exterioare, către acceptarea liberă și demnă a normelor obiective de viață, a legii și a disciplinei. Opera lui Goethe devenia astfel un mijloc de depășire a romantismului, după cum cu câteva decenii mai înainte în semnul ei se putea încerca întrecerea iluminismului.

Suta de ani care s'a scurs dela moartea lui Goethe a desvoltat apoi unele din îndrumările degajate din opera lui, dacă nu tocmai sinteza lor. Faustismul a cucerit întreaga noastră planetă, prelucrând-o și transformând-o pe imense întinderi. Invățura revelată în „Wilhelm Meister", după care „supremul merit al omului este de a influența cât mai mult condițiile sale, lăsându-se determinat cât mai puțin de ele", a găsit o largă ascultare. Năzuința europeană de a imprima o pecete omenească peste întreaga fire și de a face libertatea omului mai puternică decât determinismul naturii, își găsește în „Faust" și în „Wilhelm Meister" miturile lor poetice. Dar întocmai cum romantismul țintise prea departe, bătaia de pușcă a faustismului a fost judecată prea lungă. Aspirația de a cunoaște, de a stăpâni și prelucra lumea exterioară, exercitată cu exces, îl abate pe om dela sine însuși, dela munca de înălțare și purificare a personalității sale. Libertatea necesară operii de creație se poate transforma ușor în anarhie. Specialitatea pe care trebue să se întemeieze sforțarea de prelucrare a lumii, poate îndepărta pe om dela folosința plenitudinii sale omenești. In critica timpului, această întreită primejdie care bântue cultura noastră a putut fi deci cu bună dreptate pusă în legătură cu temeiul ei faustic. Dar pentru a învinge această primejdie, vremea noastră,

întocmai cu epocele care au urmat iluminismului și romantismului, recunoaște tot în opera lui Goethe corectivul el. Veacul nostru heraklitian prin excelență, al dinamismului, al libertății și al creației, a folosit mai cu seamă preceptele heraklitiene ale metafizicei și eticei lui Goethe. Dar acum când noui întrumări eleatice tind să corecteze excesele heraklitiene ale secolului lăsat în urmă, apelul la opera lui Goethe e cu atât mai necesar, cu cât în ea găsim mijlocul de îndreptare, dar nu de distrugere a lumii care ne-a produs. Astfel, pentru a treia oară în cei o sută cincizeci de ani de când opera lui Goethe lucrează în lumea modernă, influența ei se dovedește binefăcătoare. Cine întreprinde astăzi studiul operii lui Goethe, regăsește astfel un teren de certitudini și o atmosferă de înviorare, de care oricine are trebuință în aceste zile dăruite nouă de Anamke, cumplita zeiță a Nevoii.

1932.

FAUST ŞI CIVILIZAŢIA MODERNĂ

Creatorul lui „Faust" face parte dintre acei rari poeţi cari au plăsmuit nu numai o poemă, dar un mit cu largi posibilităţi expresive pentru întreaga civilizaţie a timpului lor. Cine citeşte şi cine se adânceşte în substanţa celor peste douăsprezece mii de versuri ale tragediei lui Goethe reface soarta unei culturi, dar şi a unui om..

Această valoare reprezentativă a poemului lui Goethe provine din mai multe împrejurări. Mai întâi, din pricina neobişnuitei lungimi a elaborării lui. Pentru a-l desăvârşi, i-au trebuit lui Goethe aproape 60 de ani. Inceputǎ în 1774, când poetul n'avea decât 25 ani, lucrarea s'a completat treptat şi şi-a găsit încheierea cu puţine luni înaintea morţii lui, în 1832. De sigur, Goethe n'a fost tot timpul preocupat de ideea operei sale şi nu i-a adăugat un rând în fiecare zi. In cele şase decenii care despart începutul de sfârşitul lucrării, se disting patru epoci de elaboraţie mai intensă. Aceste intervale sunt totdeauna în conexiune cu evenimente decisive din biografia poetului sau sunt etape importante ale desvoltării sale. Astfel, prima formă, trunchiată, a poemei, aceea care în terminologia istoricilor literari primeşte numele de „Urfaust", datează din 1774—1775, adică din vremea tinereţii poetului, caracterizată prin acea impulsivitate sfărâmătoare de regule, prin acel cult al geniului şi supraomului, pe care le rezumă expresia de „Sturm und Drang". Opera rămasă neterminată este reluată îndată după înapoierea lui Goethe din Italia, eveniment de mare

însemnătate în formația poetului. Dar nici fragmentul redactat în anii 1788—1790 nu este dus până la sfârșit. Abia patru ani mai târziu și sub influența prieteniei cu Schiller, nimerește Goethe un drum care putea conduce la rezultate definitive și în cei 16 ani care se scurg începând dela 1794, este scrisă în întregime partea întâia a poemei. Urmează alți 17 ani de întrerupere, până când poetul să se hotărască a scrie partea a doua a operei sale, ceea ce se întâmplă între 1825 și 1832, adică în anii de reculegere ai bătrâneții sale olimpiene. Dacă Goethe nu a revenit la redactarea lui „Faust" decât în patru momente ale vieții, aceasta nu înseamnă că experiențele din epocile intermediare nu i-au folosit în niciun fel. Dimpotrivă, această operă uriașă prin întinderea și densitatea ei, s'a hrănit din întreaga substanță a vieții poetului. Lunga șovăire pe care o arată până a găsi calea cea dreaptă, marile pauze care despart răstimpurile de activitate, legătura acestora cu unele din evenimentele capitale ale biografiei sale, ne îndreptățesc a spune că în „Faust" se găsește încorporată de fapt vieața lui Goethe și se poate citi întreaga istorie a formației lui. Iar faptul acesta, după măsurile pe care suntem îndreptățiți a le aplica operelor lui Goethe, face din „Faust" monumentul principal din galeria creațiilor lui.

Există, în adevăr, poeți cari își înțeleg arta ca o dedublare a vieții într'o regiune ideală, fără contingențe cu vieața reală. Arta, înțeleasă ca o lucrare formală de stilizare, este în concepția estetizantă a unui Flaubert, Mallarmé sau Stefan George, rezultatul unei evadări din vieață. Nimic nu trebue să transpară în opera lor din personalitatea și experiențele reale ale artistului. „Artistul trebue să se aranjeze, scrie odată Flaubert (**Correspondance**, Febr. 1852), pentru a face posteritatea să creadă că n'a trăit. Cu cât îmi fac mai

puțin o idee despre dânsul cu atât mi se pare mai mare. Nimic nu-mi pot figura despre persoana lui Homer sau Rabelais și când mă gândesc la Michelangelo, nu văd decât spatele unui bătrân de statură colosală sculptând noaptea la lumina faclelor". Concepția mai umană a lui Goethe, îl face să nutrească idealul unei opere de artă crescute din experiențele vieții, grea de înțelesurile câștigate în luptele ei. Și este poate interesant a opune cuvintelor lui Flaubert, pe acelea pe care Goethe le pronunța în fața lui Eckermann. „Lumea este atât de mare și bogată, spunea Goethe (**Gespräche mit Eckermann,** 18 Sept. 1823), și vieața atât de variată, încât niciodată nu vor lipsi prilejurile pentru poezie. Toate poeziile trebue să fie ocazionale, adică realitatea trebue să le ofere prilejul și materialul". Iată o normă, căreia nicio operă a lui Goethe nu i s'a conformat mai deplin ca „Faust". Ocazia lui „Faust" este chiar vieața lui Goethe, în întregimea ei. Și s'ar putea spune că Goethe a trebuit să trăiască și să ajungă în pragul morții, pentru ca „Faust" să se întocmească. Această împrejurare acordă operei lui o măreție umană, pentru care nu există nicio analogie în literatura mai nouă.

Lungul timp pe care l-a depus Goethe pentru redactarea poemei sale, a lipsit-o de acea unitate riguroasă pe care o admirăm de obiceiu în operele clasicismului. Compunerea lui Faust aparține, după expresia unui psiholog francez, tipului de invenție prin **deviare.** Linia generală a desvoltării este necontenit întreruptă de episoade variate, cum ar fi Noaptea Valpurgiei, tragedia Margaretei în prima parte sau numeroasele episoade alegorice din partea a doua, ca de pildă carnavalul dela curtea Impăratului și scenele mitologice din Grecia, care îl făceau pe Croce, unul din comentatorii goetheeni mai lipsiți de prejudecăți, să recunoască aci exercițiul unei fantazii deopotrivă cu a

poeţilor de curte ai Renaşterii, meşteri în improvizaţii de prologuri, alegorii sau mascarade, menite să dea un fast deosebit festivităţilor princiare (**Goethe,** tr. germ. I. Schlosser, pag. 111). Dacă totuşi poema are o unitate, ea a fost întrevăzuă de poet destul de târziu. Abia în 1800 scrie Goethe prologul în cer, în care convorbirea lui Dumnezeu cu Mefisto şi prinsoarea care se leagă între ei stabilesc cadrul şi condiţiile întregei tragedii. Mefisto obţine dela Dumnezeu îngăduinţa de a-l ispiti pe Faust şi de a se face stăpân peste sufletul lui, dacă va isbuti să-l abată dela acel drum al năzuinţei spre bine, care poate fi semănat de altfel cu destule greşeli. Increderea lui Dumnezeu în Faust este aceea în valoare morală a omului. Soarta lui Faust se pune la cale în cer, dar se realizează pe pământ, până în clipa când cerul primeşte sufletul aceluia pe care Mefistofeles nu-l putuse câştiga pentru sine. Dar acest imens arc de boltă, care se întinde de la prologul în cer, cu care prima parte se deschide până la ultimele scene în cer, cu care partea doua se încheie, a fost întrevăzut de Goethe abia după un sfert de veac dela începerea poemei.

Este această poemă o tragedie deopotrivă cu „Tasso" sau cu „Ifigenia?" Mulţimea episoadelor înseamnă mai de grabă o imixtiune a epicului în dramatic. Sunt atâtea pagini în „Faust" care reclamă o altă specie de atenţie decât aceea cu care sunt întâmpinate creaţiile dramatice, atâtea scene ale poemului pe care le citim fără să resimţim înlănţuirea lor către catastrofa finală. Sunt apoi pagini de lirism, ca de pildă cântecul Margaretei la vârtelniţa ei, al lui Lynkeus din turnul din care priveghează ţinutul sau al lui Euphorion, care alterează linia pură a dramei. Toate genurile literare sunt întrunite în „Faust". Dar poemul nu poate fi înţeles ca o simplă dramă şi din pricina felului în care se urmează replicele care îl constitue.

Aceste replici nu au mai niciodată simpla funcțiune de a promova acțiunea. Ele adoptă mai totdeauna stilul sentențios și sunt, fiecare pe seama ei, mici poeme gnomice, care fixează spiritul în vederea adâncirii conținutului lor incisiv sau profund. Din această pricină, și nu numai din aceea a lungimii neobișnuite a poemei, care la reprezentarea ei scenică reclamă între zece și douăsprezece ceasuri, „Faust" trebue citit și nu văzut pe scenă. Ba chiar la lectură, străbaterea dela un capăt la altul al poemei, îndată ce desfășurarea acțiunii este cunoscută în toate amănuntele ei, nu mai este necesară. „Faust" este o carte cu care tovărășia cititorului trebue să fie lungă și insistentă. Această carte trebue necontenit deschisă și examinată, după dispoziția specială a momentului, într'una sau alta din părtile ei. Numai așa ajungem să pătrundem și să asimilăm întreaga ei bogăție. Trebue să trăim și să îmbătrânim cu „Faust". Nespusă este zădărnicia cititorului grăbit care socotește că poate să-și apropie dintr'odată o operă care a cerut meșterului ei sacrificiul unei vieți întregi. Să adăugăm că subtitulatura de „tragedie", pe care Goethe a menținut-o pentru întregul poem, este o rămășiță a felului în care el a conceput-o în acea primă formă, care era gata încă din 1775. Era vorba atunci de a prezenta dramatic catastrofa unui caracter excepțional, rătăcit prin alianța lui neîngăduită cu Principiul răului. Până la urmă însă „Faust" a devenit altceva și anume înfățișarea purificării treptate a unui caracter, istoria cuceririi unui înțeles al vieții. Din acest punct de vedere, Faust nu poate fi comparat, printre operele lui Goethe, decât cu Wilhelm Meister, cealaltă mare construcție literară care sintetizează experiențele fundamentale ale vieții artistului și gânditorului.

Este interesant a urmări seria tuturor avatarurilor care au condus dela prima formă a poemei, așa cum

Goethe a primit-o dintr'o renumită carte populară a veacului al XVI-lea, până la forma ei ultimă și definitivă. Cartea populară, pe care Goethe a cunoscut-o încă din copilăria lui, atribuia unui personaj real niște peripeții a căror amintire oamenii o păstrează dela alte multe secole anterioare. In ipostaza lui istorică, renumitul Magister Georgius Sabelicus Faustus junior, era un student vagabond, care își cucerise o mare notorietate prin știința lui de mag, de necromant, astrolog, chiromant, aeromant și piromant, așa cum el însuși se intitula într'un fel de carte de vizită, consemnată într'un izvor al timpului. Născut la 1480 într'o mică localitate din Suabia (Knittlingen), el studiază magia la Universitatea din Cracovia și umanitățile la Heidelberg și Erfurt. Isprăvile lui sunt numeroease și unele din ele ni-l arată în postura unui șarlatan, care nu se da înapoi dela farsele cele mai grosolane. Așa de pildă când îl amenință pe Melanchton, reformatorul german, că va face să-i sboare mâncările pe coșul bucătăriei sau ca atunci când decide pe capelanul contelui Bronhörst din Batenberg să-i dea o cantitate de vin, în schimbul făgăduinței că-l va învăța cum să se radă fără briciu. Omul era luat cu toate acestea în serios și uneori era temut. Astfel filologul Camerarius se interesează de părerile lui asupra rezultatului probabil al răsboiului dintre Carol V și Francisc I, iar când Filip von Hutten armează o flotă pentru Venezuela, îi cere un prognostic despre rezultatele expediției și atestă apoi că lucrurile s'au produs întocmai cum fuseseră prezise. Puterile acestui mag erau socotite într'atât de redutabile, încât orașul Ingolstadt care îl expulzează într'un rând, n'o face decât după ce îi obține făgăduința că nu se va răzbuna împotriva locuitorilor lui.

Isprăvile acestui om le imortalizează cartea populară amintită, dar și piesa de teatru care, după impre-

jurări, era jucată fie de artişti în carne şi oase, fie în teatru de păpuşi. Mai cu seamă trupele engleze fac din „Faust" o piesă principală a repertoriului lor şi o prezintă publicului german într'o serie de turnee încununate totdeauna de succes. Contimporanilor le plăcea să li se înfăţişeze vieaţa acestui om, care în îndrăzneala lui de a se alia cu Dracul, dădea expresie acelei porniri individualiste, înflorite de curând în atmosfera Reformei. Din aceste izvoare, care trebuiau să devină ale lui Goethe, se alimentează între timp creaţia marelui poet dramatic elisabetan Christophor Marlowe. Caracterul eroului este înnobilat de acesta, Faust căzând victimă setei sale de cunoaştere şi pasiunei sale de putere şi dominaţie. Dar tragedia păstrează un sens moral edificator şi în prelucrarea lui Marlowe, încât Faust este până la urmă pedepsit din pricina asociaţiei lui criminale, deşi motivele care-l îndemnaseră s'o facă descindeau din regiunile mai înalte ale sufletului. Un moment hotărîtor în desvoltarea motivului o înfăţişează Lessing, care s'a oprit şi el în faţa subiectului, dar fără să închege o creaţie definitivă. Fragmentele lui Lessing, publicate postum şi ajunse la cunoştinţa lui Goethe, conţinea însă o însemnare preţioasă. „Se cuvine oare, se întreba Lessing, ca cineva să cadă victima instinctului celui mai nobil pe care Dumnezeu l-a sădit în sufletul omenesc?" Dacă Faust se leagă cu Dracul numai pentru a spori puterile cunoştinţei, poate fi el sacrifcat? Această îndoială asupra vinovăţiei lui Faust, încadrată în atmosfera intelectualistă a veacului lui Lessing, a avut o mare influenţă asupra concepţiei lui Goethe. In „Urfaust" eroul nu mai este sceleratul stigmatizat de cartea populară, ci fiinţa situată în faţa enigmei cunoaşterii lumii şi care, pentru a o descifra, nu pregetă să se dedea practicelor magice şi să lege în cele din urmă pact cu Mefisto. Dar, în acord şi cu cartea popu-

lară și cu drama mai veche a lui Marlowe, eroul trebuia probabil sacrificat până la urmă, victimă a îndrăznelii sale mai presus de firea omenească. In această ipoteză, Faust rămâne deci o figură tipică a perioadei „Sturm und Drang", un caracter titanic deopotrivă cu Prometheu și Mohamed, cărora tânărul Goethe se pregătea să le consacre câte o tragedie, și analog cu Goetz von Berlichingen, eroul dramei pe care Goethe îl viăjește tot din acea lume individualistă a veacului al XVI-lea, căreia îi aparține și Faust.

Comparată cu toate fragmentele anterioare, forma definitivă a poemei aduce o idee nouă : Faust nu mai merge către pieirea, ci către mântuirea lui. Pactul cu Mefisto se precizează de asemeni : Faust consimte să-și piardă sufletul, dacă noua lui călăuză prin viață îi va procura o clipă încărcată de atâta plăcere, încât acel care a râvnit-o și nu a putut-o găsi nici în studiul zadarnic al științelor, nici în evocarea magică a spiritelor superioare, să-i spună : „Intârzie putin, ești atât de frumoasă". Interesul dramatic al poemei se concentrează asupra întrebării dacă Mefisto va izbuti să-i procure lui Faust această clipă. Zadarnic îi va oferi însă plăcerile simțurilor în pivnița lui Auerbach, pe acele ale dragostei în brațele Margaretei, satisfacția puterii la curtea Impăratului, fericirea de a atinge idealul suprem al frumuseții prin însoțirea trecătoare cu Elena. Cuvântul așteptat nu este rostit în niciuna din aceste împrejurări. El este pronunțat abia de bătrânul de o sută de ani, care răpind valurilor mării un tinut inundabil și visând la poporul liber și fericit care se va desvolta între granițele lui, vrea să rețină clipa acestei viziuni delectabile. Cuvintele „întârzie puțin, ești atât de frumoasă", Faust nu le adresează deci unei clipe prezente, ci unei viziuni de viitor și Dumnezeu crede că poate mântui pe acela care n'a încetat niciodată să năzuiască. Ingerii poartă sufletul lui Faust

către ceruri, printr'o lume de simboluri catolice, până la Sfânta Fecioară și un cor mistic intonează cântecul de laudă a Eternului-Femenin, a puterii de iubire și îndurare care guvernează lumea.

Ne putem întreba ce s'a întâmplat, ce transformări adânci au trebuit să se producă, pentru ca toate acele deplasări ale accentului moral care separă cartea populară de „Urfaust" și pe acesta de forma definitivă a poemei să devină posibile? Abia acum ne apare pe deplin limpede de ce au trebuit să treacă mai multe decenii între feluritele forme ale lui „Faust". Nu numai că Goethe a trebuit să îmbătrânească între timp, pentru ca poema bogată prin adânca ei semnificație umană să se închege, dar epoca însăși a trebuit să se prefacă, forțele istorice au trebuit așteptate cu răbdare să țeasă la războiului timpului, pentru ca figura scelerată a magicianului din veacul al XVI-lea să devină omul care-și cucerește mântuirea într'o vieață de erori, dar prețioásă prin vrednicia ei izvoditoare de fapte.

Mai întâi, morala religioasă a trebuite să cedeze ceva din vechea ei rigoare. Oamenii veacului al XVI-lea nu puteau cu nici un preț să conceapă salvarea aceluia care nu pregetáse în fața pactului cu Necuratul. Nici Marlowe, care știuse să înnobileze figura lui Faust, nu putuse să-l mântuiască de damnațiunea pe care, după toate normele morale ale timpului, o merita pe de-a'ntregul. Goethe este însă un om nou prin sensibilitatea sa mai redusă față de comandamentele sau interdicțiile Bisericii. In „Wilhelm Meister", atunci când schițează morala sufletului pe care îl numește „frumos", el observă puțina eficacitate etică a moralei religioase. „Teama de iad, observă sufletul frumos care se spovedește în Wilhelm Meister, nu mi-a apărut niciodată, ideea unui spirit rău și a unui loc de chin și pedeapsă după moarte nu putea găsi niciun colț în

cercul ideilor mele". Criteriul moral trebue să rămână imanent vieții sufletești. Valoare morală posedă numai omul care făptuește binele prin spontaneitatea naturii sale, nu prin presiunea unor reprezentări de teroare, aparținând unei sfere externe. Dar dacă frica de iad nu poate determina binele, nici alianța cu iadul nu-l compromite, când spontaneitatea naturii morale se dovedește superioară până la urmă. Poate că gânditorul care a contribuit mai mult la punerea în lumină a spontaneității morale a omului și la rechemarea criteriilor etice din transcendență în imanență a fost Jean-Jacques Rousseau. Poate că fără contribuția epocală a lui Rousseau, „Faust" n'ar fi luat forma pe care o cunoșteam astăzi. Mulțumită lui Rouseau, omenirea modernă a luat cunoștință de acea putere morală sădită în sufletul fiecăruia, de acel „instinct al inimei", căreia îi datorește și Faust orientarea sa pe căile mântuirii. Când Dumnezeu, în Prologul în cer, exprimă îndoiala că Mefisto îl va putea abate pe Faust dela acel isvor primitv (Urquell) al binelui, care îl face să persevereze pe drumul drept printr'un impuls obscur al naturii sale, el vorbește un limbaj rousseauist. Dumnezeu îngăduie Satanei să-și desfășoare meșteșugurile sale, fără ca el să intervie vreodată pentru a-l menține pe Faust pe calea bună. Salvarea lui Faust este opera exclusivă a omului natural în el, al acelei ființe evidențiată în valoarea ei etică de către Rousseau.

A doua mare forță care a contribuit la tranformarea figurii legendare a lui Faust este acea critică a puterii de cunoaștere a omului, care mai întâiu prin lucrările filosofilor englezi, apoi prin epistemologia kantiană, a minat metafizica tradițională. Când Faust apare mai întâiu în scenă, el ni se arată ca un savant desamăgit de cercetarea vană a științei. Magia îi apare ca un ultim refugiu, dar desamăgirea lui nu este mai mică nici în fata cărții miraculoase a lui Nostra-

damus. O. Walzel (**Von Geistesleben alter und neuer Zeit**, pag. 372 urm.) a arătat odată că experienţa pe care o face Faust când evoacă nepătrunsul spirit al pământului este deopotrivă cu a lui Kant în epoca precritică, curios pe atunci de doctrinele spiritistului nordic Swedenborg, dar care ajunge să le divulge în toată zădărnicia lor, scriind „Träume eines Geistersehers erläutert durch Träume der Metaphysik" (1766). Cuvintele umilitoare cu care Spiritul pământului răspunde invitaţiei lui Faust: „Te asemeni spiritului pe care-l înţelegi, nu mie", au o rezonanţă specific kantiană. Orice cunoştinţă se produce în raport cu organizaţia noastră umană şi nu-i poate depăşi limitele niciodată. Dar această experienţă a cunoaşterii, analoagă cu aceea care stă la temelia „Criticei raţiunei pure", provoacă în Faust o altă reacţiune decât în Kant. Desamăgit de magie şi de metafizică, filosoful german a indicat cunoştinţei rolul studierii fenomenelor, nu a esenţei lor inaccesibile şi a netezit astfel calea ştiinţelor pozitive moderne. Pornind dela experienţa aceleiaşi desamăgiri, Faust nu devine însă om de ştiinţă, practicând metodele cercetării moderne, ci se aruncă în viaţă pentru a găsi fericirea pe care în cabinetul său de lucru nu o putuse afla. Aceasta este de asemeni o reacţiune specific modernă. Lumea modernă s'a constituit printr'o întinsă evadare din cabinetele de studiu. Oamenii vechi au fost resimţiţi la un moment dat de cei noi, mai ales ca pedanţi, prizonieri ai teoriilor şi speculatiilor, oameni de interior şi de principii, pentru care nuanţele iraţionale ale vieţii se ascund. Poziţiile intelectualismului au fost mult slăbite în trecerea dela vechiul regim la cel nou. Şi astfel, pe când în pragul vremilor noui, înţelepţii continuau să recomande idealul socratic al vieţii luminată de cunoştinţă, lumea nouă a propus un ideal al cunoştinţei apropiat cât mai mult de vieaţă, de experienţa

trăită. Intuiționismul sau pragmatismul contimporan au modelat o teorie a cunoașterii trăite și practice, care ilustrează acea preferință pe care modernii o acordă vieții și ale cărei baze spirituale trec și prin „Faust" de Goethe. Ieșirea în vieață, consecutivă desamăgirii speculației, este altă forță istorică modernă activă în întocmirea lui Faust.

O altă forță care a trebuit să apară pentru ca Faust să ia forma pe care i-o cunoaștem este sentimentul romantic al vieții. Sufletul romantic este dominat de nostalgie, de dorul trecutului, de aspirația către viitor, de acel „Wehmut" sau „Sehnsucht" pe care nu ostenesc să-l cânte poeții, tot atâtea emoții în legătură cu experienta timpului. Romanticii înregistrează un univers în transformare, devenit curgător pentru privirile care nu pot să-l prindă și să-l oprească. In mijlocul lui, oamenii simt sau jalea trecutului care nu poate fi întors sau năzuința către un viitor care încă nu s'a lămurit. Aceste sentimente trăesc puternic în sufletul lui Faust si îi împrumută una din notele distinctive ale caracterului său. Faust este ființa năzuitoare prin excelènță, aceea care nu se poate opri la nici o formă de vieață, pentrucă toate sunt topite și duse de valul mereu izvorîtor al unui univers dinamic. Chiar clasicismul paginelor închinate însoțirii lui Faust cu Elena sunt în esența lor romantice. Căci există un clasicism al romanticilor, rezultat din acea afundare nostalgică în trecutul mai armonios. Numeroase sunt interpretările propuse pentru lămurirea episodului Elenei în ansamblul operei. Acest episod este penultimul, acela care precedă transformarea lui Faust în om de acțiune. S'a spus că înainte de a încerca acțiunea sa asupra lumei, Faust trebuia să dobândească încredințarea că ideea se poate însoți cu materia : o dovadă pe care n'o produce decât spectacolul frumusetii. Frumosul era în adevăr, pentru romantici, sinteza ideii cu materia,

spiritul străluminând prin sensibil. Dar unirea lui Faust cu Elena mai are și un alt înțeles. Contactul intim pe care îl stabilește cu idealul frumuseții purifică sufletul lui Faust, îl înalță către acea armonie morală pe care Schiller o recunoscuse ca rezultatul educației estetice. In fine, însoțirea lui Faust cu Elena este a geniului nordic cu acel al sudului, a neliniștei septentrionale cu armonia meridională, un ideal pe care romantismul nordic l-a mângâiat multă vreme și care l-a hotărît pe Goethe, în momentul când ieșea din turburea epocă „Sturm und Drang", să apuce căile Italiei. Din această unire se naște Euphorion, geniul grațios al văzduhului, deopotrivă cu Ariel al lui Shakespeare, care se volatilizează în aer, atât de vremelnică și inconsistentă i se pare până la urmă lui Goethe aspirația clasicistă a romanticilor, contimporanii săi mai tineri. Faust se îndreaptă deci către vieața practică, executând o mare lucrare în folosul oamenilor și cucerind astfel înțelesul definitiv al unei vieți moderne.

Ce alte forțe istorice au determinat acest final? In primul rând acel cult al muncii pe care Reforma religioasă l-a răspândit printre popoarele care au aderat la ea. Umanismul Renașterii sfârșește în voluptate, în acel cult estetic al plăcerii care lăsa vieața aproape fără conținut. Prinții și cardinalii, umaniștii și marii burghezi duceau la finele Renașterii o existență încărcată de plăcere și desfășurată într'un rafinat cadru de frumusețe. Ce-i rămânea într'acestea omului mărunt din popor? Nimic sau aproape nimic. Luther a dat însă existenței celei mai umile un conținut, predicând că munca este rugăciune și că sluga în ostenelile ei este mai plăcută lui Dumnezeu decât toți călugării cu posturile și rugăciunile lor. Febra de activitate care s'a aprins, în urma acestor cuvinte de îndrumare, în toate țările nordice, stă la baza civilizației moderne. Fără acea religie a muncii, derivată din

reforma lui Luther, n'ar fi devenit cu putinţă opera de transformare a planetei noastre, pe care o înţelegem prin cuvântul de „civilizaţie". O astfel de lucrare transformatoare a unui colţ de pământ execută şi Faust, îndiguind terenuri cotropite altă dată de valurile mării şi pregătindu-le pentru un popor liber şi fericit. Gestul lui, singurul care îi aduce o liniştire în turburata lui năzuinţă de până atunci şi acordă un înţeles durabil vieţii lui, este un gest reprezentativ pentru civilizaţia modernă a muncii, aşa cum începând din secolul al XVI-lea n'a încetat să se desvolte până în zilele noastre.

Idealul moral în faţa căruia se opreşte Goethe este una din cele mai însemnate răspântii în evoluţia etică a culturii europene. Inţeleptul, sfântul sau eroul, adică idealurile morale propuse de antichitate, de creştinism sau de cavalerism, erau gândite pe măsura unor personalităţi cu totul excepţionale. Oricine poate să întreprindă însă o acţiune de folos obştesc, o faptă socială şi organizatorică. Idealul etic faustian este modelat după dimensiunea morală a oricui. Prin prescripţiile practice care se degajează din marea sa poema, Goethe a contribuit într'o măsură hotărîtoare la deseroizarea vechilor morale şi a atenuat interesul timpului nostru pentru acea întrecere de sine a omului, într'o regiune de valori ideale gratuite, care alcătuia măreţia altor timpuri. Este un pragmatism moral în felul în care Faust culminează, o limitare la orizontul practic şi social care lasă nesatisfăcută aspiraţia omului către absolut şi etern. De aceea idealul faustic nu mi se pare că răspunde celor mai înalte nevoi spirituale ale oamenilor, deşi răsunetul lui a fost dătător de măsură pentru întreaga civilizaţie care i-a urmat. O sută de ani după ce Goethe îşi termina poema sa, conducătorul actual al Italiei, Benitto Mussolini, secând mlaştinele Litoriei şi dăruind concetăţenilor săi

o nouă cetate, a executat un gest specific faustic, a cărui analogie cu fapta care încheie existența personajului lui Goethe nu poate scăpa nimănui. Acțiunea lui Mussolini conține în sine ceva simbolic și nu este exclus ca amintiri literare, reținute din frecventarea lui Goethe, s'o fi stilizat. Dacă apoi dela simboluri trecem la realitate, nu găsim, printre exemplarele cele mai bune ale timpului nostru, pretutindeni pe omul faustic? Epoca noastră nu este lipsită de o înaltă distincție morală. Speța oamenilor puși în serviciul semenilor, aceea a reformatorilor, descoperitorilor și inventatorilor a sporit în zilele noastre. Societatea veacului al XVIII-lea, aceea pe care a cunoscut-o tânărul Goethe, era dominată de figura omului „sensibil și virtuos", adică a exemplarului uman aplecat asupra lucrării de perfecționare interioară. Figura morală reprezentativă a vremii noastre lucrează însă mai puțin la desăvârșirea sa lăuntrică și individuală, cât la aceea a mediului său natural și social, perpetuând astfel niște îndrumări care pot fi culese și din „Faust" al lui Goethe. Dela un timp se pot însă observa unele reacțiuni față de această suveranitate a idealurilor morale pragmatice. Spiritele cele mai înaintate ale timpului încep a înțelege că sensul unei culturi nu poate decurge decât dintr'o sferă de valori care depășesc interesele practice și sociale. Și este preocuparea de căpetenie a zilelor noastre aceea de-a nu lăsa să adoarmă simțul uman pentru ce este necondiționat în valorile eterne și transcendente.

Este caracteristic faptul că în cursul tuturor experiențelor sale, Faust nu face niciodată pe aceea a lui Dumnezeu. Gândul lui avântat trece dincolo de clipa de față, înainte, spre viitor, dar niciodată în sus, către divinitate. S'ar putea observa că nevoia poetului de a găsi un punct de sprijin în transcedență se îndestulează în felul în care Faust culminează. Scenele ale-

gorice ale mântuirii lui Faust, cu care partea a doua a tragediei se încheie nu sunt însă decât consfinţirea unui sens al vieţii care a fost pe deplin câştigat pe pământ. Ascensiunea lui Faust în lumina veşnică, prin atracţia principiului de iubire şi îndurare, prin acel Etern-Femenin pe care îl proslăvesc ultimele cuvinte ale poemului este o apoteoză, dar nu o cucerire. Peste sfera de valori câştigate de Faust în vieaţa de aci şi care, în viziunea poetului, alcătueşte supremul conţinut moral al vieţii, cerul nu mai adaugă decât aprobarea lui. Măreţia poemului lui Goethe are astfel o limită, dincolo de care se impun alte nevoi şi afirmaţii ale conştiinţei umane [1]).

1) Pentru completarea acestor consideraţii cu privire la semnificaţia poemei lui Goethe, în contrast cu concepţiile lui Hugo la finele „Legendei Secolelor", apoi în „La Fin de Satan" şi „Dieu", vd. studiul meu *Imanenţă şi transcendenţă la Victor Hugo* (în vol. *Studii de filosofie şi estetică* Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1939).

IDEILE LUI GOETHE DESPRE ARTĂ

Prietenia lui Goethe cu Schiller, despre care s'a scris atâta, a avut darul să confrunte două estetici, rămase pilduitoare pentru întreaga desvoltare a acestor preocupări în veacul și jumătate care i-a urmat. Rareori doi oameni cu păreri atât de felurite au ajuns să se înțeleagă mai bine și să se prețuiască mai mult. In timp ce pentru Goethe arta este produsul forței plastice care străbate întreaga natură, ea este pentru Schiller obiectul unui instinct exclusiv uman și un document al acelor afirmații ale conștiinței sale morale, care îi fixează un loc cu totul singular în univers. Omul a devenit artist în Goethe întrucât a izbutit să nu se depărteze de natură, pe când în Schiller numai în măsura în care i s'a opus. Dar pentrucă ceea ce este desbinat năzuește veșnic către ceea ce este împăcat și unitar, Schiller a îndreptat totdeauna către emulul său priviri încărcate de nostalgie. Aceste priviri au rămas ale întregului veac. Mulțimea contradicțiilor și a dificultăților teoretice care s'au aglomerat în acest interval, ne îndeamnă să cercetăm din nou ideile despre artă ale lui Goethe, așa cum omul cu o conștiință vinovată revine necontenit spre amintirea acelora care au păstrat-o simplă și dreaptă.

Oricare ar fi fost însă deosebirea dintre concepțiile celor doi mari poeți asupra artei și a locului pe care-l ocupă în lume, o trăsătură îi unește cu toate acestea și anume tocmai înclinarea lor de-a reflecta

filosoficește asupra artei. Este drept că în balada „Cântărețului", Goethe putea face ale sale versurile bătrânului bard chemat la masa regelui și a cavalerilor: „Eu cânt întocmai ca pasărea ce se adăpostește'n ramuri". Spontaneitatea și naturalețea darului poetic al lui Goethe au rămas neîntrecute în toată lirica universală. Dela primele versuri ale adolescenței până la strofele „Divanului occidental-oriental", inspirația lui Goethe a păstrat necontenit aceeași frăgezime. Dar lucru demn de a fi remarcat, însușirea aceasta nealterată s'a putut menține odată cu pornirea de a transforma în problemă și de a resfrânge intelectualmente propria înzestrare artistică, întocmai ca și condițiile generale ale artei. Această trăsătură Goethe nu o împărțea dealtfel numai cu Schiller, dar și cu alți mulți din poeții clasicismului. Comentariile lui Corneille asupra tragediei, prefețele lui Racine, întreaga operă critică și estetică a lui Lessing fac parte deopotrivă din manifestările tendinței clasice de a dubla puterea creatoare prin reflecția teoretică asupra ei. Acestei tendințe i se datorește ideea lui Goethe de a scoate o revistă consacrată problemelor de artă, renumita „Die Propyläen", care nu trăiește însă decât doi ani, dela 1798 la 1800, înlocuită mai târziu prin „Kunst und Altertum", ale cărei colecții se întind dela 1816 până la 1828. Prietenia lui Schiller fructifică geniul teoretic al lui Goethe și schimbul de scrisori care se întrețese între ei este plin de reflecții asupra artei, mai cu seamă de vederi speciale asupra condițiilor poeziei epice și dramatice, dătătoare de măsură asupra întregei desvoltări a poeticei moderne

Din tot acest material se poate elabora ceea ce s'ar numi estetica lui Goethe. Totuși, Goethe însuși s'a arătat mai puțin preocupat să-și organizeze ideile într'un sistem, deosebindu-se prin aceasta de Schiller,

ale cărui scrieri sistematice, cum sunt tratatul despre „Grație și Demnitate", acela despre „Poezia naivă și sentimentală" sau „Scrisorile asupra educației estetice a omenirii", fac parte din etapele cele mai însemnate ale istoriei doctrinelor de estetică în epoca postkantiană. Spre deosebire de scrierile sistematice ale lui Schiller, articolele lui Goethe din „Propyläen" sau din „Kunst und Altertum" consideră mai de grabă probleme speciale de artă poposind însă și la unele chestiuni principale, ca în seria de scrisori intitulată „Der Sammler und die Seinigen" sau ca în schițele teoretice: „Ueber Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke" sau „Ueber einfache Nachahmung der Natur, Manier und Stil".

O tendință comună însuflețea toate aceste contribuții si anume acea întoarcere către clasicism, pe care cu o vârstă de om mai înainte o inițiase Winckelmann, marele istoric al artelor antice, căruia Goethe îi consacră în 1805 o importantă lucrare. Veacul al XVIII-lea care se încheia acum fusese, în ordinea artistică, un câmp în care se încrucișează tendința către arta de gen și de atmosferă, perpetuată din inspirația marilor maeștri olandezi și flamanzi ai veacului anterior, cu orientarea antichizantă, chemată la o vieață nouă prin intervenția epocală a lui Winckelmann. Goethe își preciza poziția în această desbatere, în sensul celui din urmă din aceste curente. Căci dacă el cunoaște prețul artistic al acelei imitații fidele și minuțioase a naturii, căreia i se datorește așa numita „pictură de gen"; dacă, pe de altă parte, el știe care este prețul acelei viziuni sintetice și subiective a naturii, care își serba marile ei triumfuri în pictura peisagistă a Nordului, Goethe recunoaște de asemeni care pot fi primejdiile acestor două genuri de artă, gata să se piardă, fie în minuții lipsite de însemnătate, fie într'un subiectivism

fără nicio fiână. Intre adevărul naturii și imaginația artei, Goethe încearcă așa dar o trecere și un echilibru, pe care crede a-l găsi în marile realizări ale artei antice, în care natura este astfel prezentată, încât contemplatorul dobândește în același timp și impresia necesității intime și a înlănțuirii organice a aspectelor ei. In fața principiului „imitației" si al „manierei", Goethe ridică astfel principiul intermediar al „stilului", capabil să întrunească avantagiile celorlalte două cu eliminarea desavantagiilor lor. Cuvintele lui Goethe sunt în această privință cum nu se poate mai clare: „Stilul, ni se spune, este gradul cel mai înalt la care arta poate ajunge, deopotrivă cu nivelul supremelor eforturi omenești. Dar el nu poate fi atins decât după ce arta a lăsat în urmă etapa imitației naturii, după ce ea și-a făurit un limbaj general de forme și după ce prin studiul adânc și precis al obiectelor, a izbutit să cunoască însușirile lucrurilor, să cuprindă și să poată imita seria formelor caracteristice ale naturii întregi. După cum simpla imitație, adaugă Goethe, se întemeiază pe sentimentul existenții liniștite și a prezentului îmbrățișat cu simpatie, după cum „maniera" cuprinde aparențele lumii cu o sensibilitate vie și mobilă, tot astfel stilul se desvoltă din temeiurile cunoștinții, din esența lucrurilor, întrucât ne este îngăduit a o cunoaște în forme vizibile și pipăibile". Din acest punct de vedere se putea spune că numai arta antică are stil întrucât numai acolo aspectele lumii se lămuresc într'un fel care face parcă evidéntă însăși necesitatea care le comandă. Nimic nu este întâmplător în arta antică, nimic nu este adăugat sau superfluu: totul se înlănțuește după comandamentul unei perfecte logice organice. Din acest punct de vedere putea afirma Goethe că în unii din caii de pe friza Parthenonului, nu avem a recunoaște un exemplar oarecare al speței,

ci oarecum eşenţa ei tipică, devenită vizibilă. Calul de pe friza Parthenonului este însuşi tipul generator al speţei, **das Urpferd.**

De fapt, cine urmăreşte nu numai estetica lui Goethe, dar şi filosofia lui generală în ramura teoriei cunoaşterii, observă că în artă se realiza, pentru poetul şi cugetătorul nostru, năzuinţa fundamentală a cunoştinţei. Goethe este în adevăr unul dintre gânditorii care au preconizat cu mai multă insistenţă, în filosofia europeană, formula **gândirii intuitive: das anschauliche Denken.** Cunoştinţa, pentru punctul lui de vedere, nu-şi poate propune un scop mai înalt, decât de a intui, în oricare din aspectele particulare ale lumii, tipul care le încadrează sau legea care le comandă, întocmai cum Galilei privind în catedrală oscilaţiile candelabrului, a putut avea revelaţia legilor pendulului. Gândirea discursivă a filosofilor contimporani, păşind din etapă în etapă, ajutându-se de mediaţiuni succesive, subtilizându-se în abstracţiuni, pierzând contactul fecund cu intuiţiile concrete nu putea primi adeziunea lui Goethe, spirit eminamente intuitiv, sensibil la forţa şi căldura concretului. Filosofia lui Goethe nu putea deci să fie alta decât o filosofie care nu pierde legătura cu sensibilul. Unitatea ideii cu aparenţa este un postulat de bază al structurii lui spirituale. De aceea, cunoştinţa, încă din anii tinereţii, a filosofiei panteiste a lui Spinoza, lucrează asupra sa ca o revelaţie, care continuă a-l călăuzi de-a-lungul întregei sale vieţi. Spinoza îi oferea în adevăr lui Goethe intemeierea metafizică a nevoii sale de apropiere de lumea ideilor, pe calea simpatiei cu înfăţişările concrete ale naturii. Dar pentrucă marile sisteme filosofice îi păreau lui Goethe că învăluesc mai degrabă taina deschisă a lumii, în regulă generală el era în slabă măsură un prieten al lor. Adevărata filosofie îi părea lui Goethe a fi realizată

de artă şi mai cu seamă de arta antică, în care idealitatea lumii vorbea limpede şi convingător simţurilor noastre.

Dacă încercăm să considerăm acum filosofia lui Goethe în ramura morală, găsim de asemeni că principiile desprinse din reflecţia teoretică asupra artei au fost fecunde şi aci. Vieaţa morală a personalităţii o concepe Goethe în analogie cu activitatea artistică. Comandamentul moral suprem este pentru Goethe năzuinţa personalităţii de a se forma necontenit pe sine, desvoltând toate posibilităţile ei în germene şi constituindu-le într'un întreg limitat, dar plin de armonie, „Totul este element în afară de noi şi în noi", ne spune odată Goethe. Dar elementul trebue să devină operă şi fără îndoială că printre operele cele mai de seamă pe care omul şi le poate propune, propria personalitate trebue amintită deopotrivă cu operele artei. Apropierea dintre vieaţa morală şi activitatea artistică apare foarte sugestiv în acea terminologie goetheană care preferă expresia de „artă a vieţii" termenului de morală. puţin iubit de el poate şi din pricina amintirilor teologice cu care se unea.

Arta este aşa dar pentru Goethe măsura cunoştinţei şi a fericirii, îndreptarul vieţii teoretice şi etice. Atât ar fi deajuns pentru a caracteriza sistemul de gândire al lui Goethe, ca o filosofie estetistă, cum lucrul a fost de altfel făcut de către atâţia dintre comentatorii lui. Adevărul este că Goethe a încurajat estetismul în filosofia generaţiei imediat următoare. Filosofia lui Schelling făcând să culmineze în artă sensul vieţii noastre spirituale, desvolta un punct de vedere al lui Goethe. Acesta la rândul lui ratifica filosofia lui Schelling prin atenţia cu care îi urmărea feluritele manifestări şi în cele din urmă prin simpatia activă pe care i-o dovedeşte filosofului.

Şi totuşi nu putem spune că estetismul romanticilor a fost şi al lui Goethe. Goethe n'a susţinut niciodată că în contemplaţia artistică se poate desăvârşi sensul unei existente omeneşti şi că închinându-se artei, cineva poate da cea mai bună întrebuinţare vieţii sale. Aceste concluzii n'au fost niciodată ale lui Goethe. Ele au fost însă concluziile romanticilor, formulate şi trăite cu o exclusivitate de spirit în mai multe generaţii de artişti şi filosofi estetizanţi şi boemi, până la nefericitul şi turburătorul Nietzsche care, în acest spirit, a putut formula odată fraza îndrăzneaţă că „universul nu se justifică decât ca fenomen estetic". Refuzul lui Nietzsche de a recunoaşte lumii adâncimi şi taine, finalităţi ascunse care să legitimeze intervenţia voinţei omeneşti reformatoare, nu era goethean decât cu o jumătate de măsură. Căci dacă Goethe a prăznuit spectacolul sărbătoresc al lumii, frumuseţea şi fecunditatea ei, cântecul lui de laudă, de uimire şi de fericire nu s'a ridicat decât pentrucă această lume este străbătută de un principiu activ, lucrând cu o neostenită silinţă la închegarea armoniei universale. De aceea el s'a ferit de-e tăgădui voinţei omeneşti orice rol în desfăşurarea procesului lumii. Dimpotrivă, atunci când prilejul a venit de a arăta cum poate fi întrebuinţată mai bine o vieată omenească, în „Faust" şi în „Wilhelm Meister", el i-a preconizat un rost activ şi altruist, făcând din Wilhelm Meister un chirurg şi din Faust, inginer şi conducător de oameni. Filosofia estetică a lui Goethe nu s'a închis astfel niciodată într'un estetism egoist. Diletanţii şi amatorii timpului nostru nu pot găsi în Goethe niciun temeiu al sterilităţii lor. Ei nu pot afla acolo decât îndemnul către armonie, hrănit din spectacolul naturii frumoase si active; al acelei naturi în care revelaţia puterii plastice care o străbate, aprinde şi în pieptul omenesc îndemnul către creaţie.

HENRIK IBSEN ŞI IDEALURILE MODERNE
(Cu prilejul centenarului său)

Era în epoca dramei atât de îndrăzneţe a „Strigoilor", când Henrik Ibsen, protestând împotriva filosofiei care i se atribuia, scria în Ianuarie 1882 lui Schandorf: „Intenţia mea a fost numai să trezesc în cititor impresia că trăeşte o bucată de realitate". De mai mule ori ne-a oprit Ibsen de a considera în opera sa altceva decât creaţia poetică. Cu toate acestea în altă parte el declară că „a compune poetic înseamnă a ţine judecată asupra sa şi asupra semenilor". Este în adevăr în natura atitudinei dramatice de a exercita o alegere, de a distribui caracterele antagoniste după criteriul unei preţuiri morale. In lupta care se încinge, victoria nu este totdeauna a celor buni, dar poetul ştie să câştige pentru ei premiul simpatiei pe care o merită. Astfel idealul moral al poetului rezultă din chiar această valorificare. S'a întâmplat însă în cazul „Norei", că simpatia poetului îndreptându-se către femeea care, pornind în puterea nopţii către ţinte necunoscute, părăsindu-şi bărbatul şi copiii, numai pentru a afirma drepturile individualităţii femenine, a stârnit o asemenea împotrivire publică, încât piesa n'ar fi putut să fie reprezentată în Germania, dacă Ibsen n'ar fi consimţit să schimbe acest îndrăzneţ final. Valorificarea poetului intrând în luptă cu sentimentul public, Ibsen are dreptul să fie privit nu numai ca un evocator de viaţă, dar ca un adevărat creator de noui idealuri morale. Acestei

însușiri mai rare este probabil că i se va adresa în primul rând omagiul aniversării centenarului marelui dramaturg, la Oslo.

„Nora" a fost numită de un critic ibsenian, o adevărată declarație a drepturilor femeii, la nouăzeci de ani după ce Revoluția franceză proclamase pe toți oamenii liberi și egali. Analogia este însă cu totul aproximativă, de oare ce în acest lung interval concepția omului, a tuturor oamenilor, nu numai a femeii, a suferit însemnate modificări. Filosoful german G. Simmel observă cu multă finețe odată, că cele două idei pe care tânăra Republică franceză le înscria pe frontispiciul instituțiilor sale, s'au desvoltat în decursul ultimului veac, în direcții divergente. Ceeace îngăduia întrunirea unor termeni cari au apărut mai târziu contradictorii, era împrejurarea că pentru revoluționarii francezi, hrăniți în spiritul iluminist al veacului al XVIII-lea, oamenii erau egali prin natura lor, ca unii ce închideau în ei deopotrivă modelul invariabil al unui om abstract și că libertatea n'avea decât să realizeze posibilitățile imanente ale acestei egalități naturale. Atâta vreme cât stăruia concepția omului identic cu sine în toată diversitatea vieții istorice și sociale, cele două principii revoluționare puteau figura alături. Contradicția a isbucnit numai în momentul în care individul cunoscându-se identic cu sine, dar nu cu tipul vreunei umanități abstracte, omul a trebuit să se hotărască sau pentru soluția socialistă a „egalității fără libertate" sau pentru formula „libertății fără egalitate", care este aceea — fără ca Simmel să-l numească — proprie lui Henrik Ibsen. Nu libertatea în scopul de a obține egalitatea naturală oamenilor, dar libertatea care să conducă la realizarea esenței lor ireductibile, este aceea pentru care Ibsen pornește lupta sa. „Mi se pare — îi scrie Ibsen lui Theodor Caspari în 1884 — că nu avem

nimic altceva mai bun de făcut decât să ne realizăm pe noi înșine în spirit și adevăr. Aceasta este după părerea mea adevărata libertate".

Libertar, fără să fie egalitarist, evoluția reputației lui Ibsen a fost destul de ciudată printre curentele politice ale timpului. Privit ca un îndrumător de către mișcarea anarhistă mondială, el a putut fi considerat ca un reacționar în propria sa țară. O piesă ca „Un dușman al poporului" permite până la un punct această îndoită apreciere. Căci Dr. Stockmann, eroul piesei, luptă contra majorităților care voesc să înăbușe glasul conștiinței sale. Urîta lumină pe care poetul o alege pentru prezentarea acestor majorităti, dovedește în el o dispoziție puțin favorabilă democrațiilor. „Majoritatea are putere, spune Dr. Stockmann. Din nefericire ea nu are dreptate. Dreptate am eu și încă o mână de oameni. Minoritatea are totdeauna dreptate". Cât de exagerată este însă înfățișarea lui Ibsen ca un reacționar o dovedesc chiar cuvintele cu care Dr. Stockmann își continuă mândra sa declarație de principii: „Nu mă gândesc la mica adunare a reacționarilor, meschină și cu resufletul scurt Mă gândesc la acei puțini și singuratici printre noi cari au știut să-și apropie tinerele adevăruri care încolțesc. Acești oameni luptă ca posturi înaintate pentru niște adevăruri, care sunt încă prea de curând născute în lumina conștiinței, pentru a putea avea majoritatea în sprijinul lor".

La drept vorbind, privit în planul social, individualismul lui Ibsen își pierde mult din înțelesul său. Coloarea sa este etică și reforma pe care o îndreptățește și către care patosul poetului năzuește este aceea a întregei omeniri. In corespondența sa se găsește deci și această declarație: „De la niște reforme speciale nu-mi făgăduesc nimic. Intreaga speță se găsește pe drumuri greșite". Ceeace este necesar și reclamă cu

hotărîre este „o revoluționare a spiritului omenesc". Cât de putin îl interesează categoria socială o dovedește și afirmația cuprinsă într'o scrisoare adresată lui Brandes, după care „nu există absolut nici o necesitate a rațiunei, în virtutea căreia individul să fie și cetățean". Cât despre Dr Stockmann, care printre personagiile lui Ibsen se arată a fi cel mai credincios purtător al său de cuvânt, el declară că „nu are nici o importanță dacă o societate mincinoasă se prăbușește". Revine în această categorică exclamație ceva din propriul radicalism al poetului care cerea patriei sale să intervină pentru natiunea-soră a Danemarcei, când cu războiul dela 1864, chiar dacă sfârșitul lui ar fi trebuit să fie fatal. In felul acesta Norvegia ar fi ieșit cel puțin din marasmul pe care îl socotea cu mult mai primejdios.

Chiar din puținele citate de mai sus se vede cât loc ocupă principiul adevărului în cugetarea lui Ibsen. Dar strămutată din domeniul logicei în al moralei, ideia de adevăr dobândește un nou conținut. „Libertate și adevăr — iată stâlpii societății" declară D-ra Hessel la sfârșitul uneia din cele mai cunoscute drame ale lui Ibsen. Cele spuse mai înainte explică împrejurarea că „adevărul" ocupă lângă „libertate", un loc pe care îl deținea „egalitatea", în crezul revoluționarilor francezi. Dar ce este acest **adevăr moral**, în numele căruia se desfășoară lupta de reformator a lui Henrik Ibsen? El este mai întâi acordul omului cu sine însuși. Pentru a obține acest acord își părăsește Nora bărbatul și copiii. Căci în drumul către sine, Nora înțelege că trebue să sacrifice toate măștile cu care societatea o îmbrăcase. A fost însă o problemă a timpului, dacă în adevăr obligațiile unei mame către copiii ei alcătuesc numai o simplă mască socială sau dacă ele nu intră în chiar structura individualității femenine.

Dar fără a încerca să răspundem mai de aproape acestei întrebări, reţinem că Ibsen a fost unul dintre acei cari au arătat cu mai multă forță că în compoziţia individului uman, ceea ce îi este cu totul propriu se combină cu ceea ce societatea îi împrumută şi-i impune. Ibsen propovădueşte sacrificiul curagios al funcțiunei sociale, pentruca individul să se îndrumeze cu atât mai uşor către destinaţia sa originală. Cu humor pune Ibsen în gura băiatului Olaf, cuvintele pe care le adresează tatălui său, consulul Bernick: „...un stâlp al societăţii nu vreau să devin... mi se pare că trebue să fie atât de plicticos". Această voinţă individualistă va ajunge însă să se desfăşoare nu numai în dispreţul societăţii, dar şi pentru paguba ei cea mai primejdioasă. Ibsen n'a vrut să închidă ochii asupra acestui pericol şi mai înainte chiar să ne înfăţişeze pe Nora trecând cu oarecare uşurință peste datoriile ei de mamă, ne-a prezentat pe Brand sacrificându-şi cu mare cruzime soţia şi copiii. Lui i se adresează deci glasul ceresc care-i aminteşte în clipa morţii pe Dumnezeul carităţii, Deus caritatis.

Sfârşitul poemului dramatic „Brand" ne pune în faţa uneia din acele subite schimbări de direcţie în cugetarea lui Ibsen, care o fac pe alocuri atât de greu de înţeles. Căci acest accent creştin şi transcendent nu este numai cu totul unic în opera sa, dar şi protivnic acelei orientări profane a spiritului lui Ibsen, care îi sdruncinase bunul renume în mijlocul societăţii pietiste a Norvegiei. Brand este în adevăr nu numai consecvent cu sine, dar şi cu tendinţa fundamentală a poetului. Principiul adevărului moral presupunând ca atare acordul statornic cu sine, implică şi voinţa de a nu consimţi la niciun compromis. Considerat în raportul cu semenii, adevărul moral devine **integritate** şi deviza lui Brand: „tot sau nimic" este expresia ei succin-

te. De mai multe ori a veştejit Ibsen ceea ce în Peer Gynt numeşte „spiritul acordului” şi chiar în Brand ironia poetului ştie să găsească justul cuvânt de caracterizare al unui om ca primarul Vogt, care declară că îşi „împlineşte totdeauna datoria”, dar numai în „cuprinsul districtului său”. Deşi Brand este atât de străin de această vină, poetul nu numai că îl sacrifică pentru a-l răscumpăra în simpatia noastră, după cum toată înțelepciunea tragică îi indica s'o facă, dar îl imolează, ca să spunem aşa, pentru a doua oară, ridicându-i în față principiul carității creştine, față de care a păcătuit totuşi numai prin voința sa bărbătească. Brandes observă odată că această dualitate de tendințe nu compromite unitatea adâncă a poemului. Am spune chiar că prin ea, Brand realizează tipul nou al tragicului iresolvabil. In clasicism, impresia tragică lucra în chip eliberator, ea dădea o încheere armonioasă conflictului, echilibrând adversitatea destinului cu reacția simpatică pentru noblețea omului doborît. Tragismul soartei lui Brand nu aduce această soluție, forma lui rămâne parcă deschisă, căci simpatia pentru voința neînduplecată a omului e turburată neîncetat şi, în ultima clipă, de acel teribil memento, care ne spune că sublima sa virtute a fost totuşi un păcat.

Dar şovăirea lui Ibsen, nu se opreşte aci. Sguduindu-ne credința în virtutea marilor caractere integre, el ne sugerează îndoială chiar şi în ce priveşte valoarea adevărului cu orice preț. Satira ibseniană biciuise totuşi în Peer Gynt şi în figura lui Hialmar Ekdal din „Rața sălbatecă” minciuna vieții, falsul individualism întemeiat nu pe cunoştința, dar pe închipuirea de sine. Când însă predica lui Gregor Werle, menită să aducă la adevăr pe fantastul laş care este Hialmar, pregăteşte sumbra dramă care se va sfârşi cu jertfa

nevinovatei fetițe Hedwig, d-rul Relling are prilejul să observe că „minciuna vitală este principiul stimulant: luați unui om mijlociu minciuna vieții și îi luați în același timp fericirea". Așa ajunge Ibsen să se opună și să ne ilustreze în opera sa dramatică nu numai o nouă învățătură morală, dar poate mai ales tragedia acestei învățături.

In complicata țesătură a problemelor pe care drama lui Ibsen ni le pune, observația lui Relling deschide o cărare spre lumină. Despre minciuna vieții ni se afirmă în adevăr că este necesară numai oamenilor mijlocii. Principiul adevărului moral poate deci valora și mai departe pentru caracterele excepționale și nobile. Aceste caractere trebuesc însă mai întâi formate și morala ibseniană ar putea pretinde la universalitate numai în măsura în care ele s'ar generaliza până la a înlocui media omenească de acum. Ibsen era conștient de toate aceste când cerea nu reforme speciale, dar o revoluționare a întregului spirit omenesc. O nouă deosebire apare astfel între Ibsen și iluminismul veacului al XVIII-lea, din care doctrina liberală și egalitaristă a revoluției franceze s'a desvoltat. Căci pe când pentru filosofii veacului luminilor, realizarea omului abstract echivala cu o întoarcere către omul dinaintea istoriei, către „omul natural" pe care Rousseau îl propunea ca model timpului său, nostalgia de poet și reformator a lui Ibsen aspiră către omul unei etape îndepărtate a procesului istoric. Despre această formă viitoare a civilizației omenești vorbește Maximos în marea dramă istorică „Impărat și Galilean". „Al treilea Imperiu", pe care crezuse că Cezarul Iulian îl va putea realiza, va lua totuși ființă, ne învață Maximos. El va concilia păgânismul cu creștinismul, carnea cu spiritul, pe Pan cu Logos. Va veni vremea virtuții fără constrângere, a „liberei necesită-

ţi", a iubirii de viaţă fără sensualitate şi a iubirii de spirit fără ură împotriva vieţii. In acest imperiu terţiar, următor păgânismului şi creştinismului şi realizând sinteza lor, tragicul iresolvabil al lui Brand nu va mai fi posibil, căci voinţa omenească îndreptându-se fără constrângere către bine, nu va avea nevoe să fie nici măcar tare şi cu atât mai puţin crudă. Nici jertfa nevinovată a Hedwigei nu va mai fi necesară, îndată ce iubirea nobilă pentru viaţă va face inutilă minciuna ei.

Numai privită în această ideală perspectivă, morala lui Ibsen îşi dobândeşte înţelesul deplin şi contradicţiile aparente ale dramei sale se aplanează. Preconizând înţelepciunea celui de-al treilea imperiu, Ibsen adera la un ideal comun multor gânditori ai veacului al XIX-lea şi prin care veacul se elibera de fapt de vechea doctrină a virtuţii, practicată în temeiul imperativului antipsihologic al înfrângerii de sine. Noul ideal moral îşi propune să ajute la întâlnirea datoriei cu înclinaţia şi pentru aceasta un Schiller recomandă calea înobilării estetice, un Spencer o mai bună adaptare la realitate şi un Guyau o expansiune cât mai neîncătuşată a vieţii. In rândul acestor gânditori trebue trecut şi Ibsen, numai că această cucerire de nobleţe, el nu o speră decât pentru o epocă mai îndepărtată, căci întrucât priveşte singura nobleţe morală posibilă în prezent, el n'a văzut-o decât în forma pe care o răspândea în jurul său un om ca Johannes Rosmer, a cărui influenţă nu putuse decât să sdrobească voinţa unei femei voluntare şi sensuale ca Rebeca West. Nobleţea lui Rosmer este aceea care scoate din viaţă, pe când aceea a imperiului al treilea se menţine în limitele ei şi o înalţă.

In anul în care Henrik Ibsen se năştea la Skien în Norvegia, vedea lumina zilei în Rusia, la Iasnaia-Po-

liana, Leon Tolstoi. Mai tânăr decât ei era Frederic Nietzsche. Tolstoi și Nietzsche ocupă două poziții, între care Ibsen a mijlocit o trecere. Căci el a împărțit cu Tolstoi nevoia de puritate și cu Nietzsche aspirația către personalitate, dar nu și-a însușit misticismul unuia și imperialismul voinței celuilalt. Intre neo-creștinismul tolstoian și neo-păgânismul nietzschean, Ibsen a isbutit să ridice un pisc mai înalt, pentru că perspectiva lui este în adevăr mai cuprinzătoare. Este un omagiu care trebue să se aducă poetului și moralistului acum când se aniversează centenarul nașterii sale.

FR. NIETZSCHE ŞI FILOSOFIA CA FORMĂ DE VIAŢĂ

Orice încercare de a pătrunde în gândirea lui Frederic Nietzsche se isbeşte necontenit de enigma personalităţii lui umane. In lipsa unor ştiri precise despre felul său particular de-a fi şi despre evenimentele care compun neliniştita lui biografie intimă, cugetarea lui Nietzsche nu-şi destăinueşte pentru noi întreaga ei semnificaţie. De când metoda istorică şi biografică s'a extins dela studiul operelor literare la acele ale filosofiei, viaţa gânditorilor şi portretul lor moral ocupă un capitol în orice monografie închinată vreunuia dintre cugetătorii antici sau moderni. Dar pe când, într'un mare număr al cazurilor, cercetarea se îndreaptă către isvorul omenesc al sistemelor filosofice, pentru a afla ocazia uneia sau alteia dintre trăsăturile lor, în împrejurarea lui Nietzsche cercetarea caută să-şi lămurească mai mult şi anume chiar justificarea cugetării sale. Cine studiază gândirea carteziană va afla bucuros ca un adaos de precizări, de natura cauzelor ocazionale, împrejurările în care a fost compus **Discursul metodei**, fără a fi îndemnat vreodată să creadă că regulele pe care le formula Descartes cu privire la buna întrebuinţare a inteligenţei se justifică abia prin caracterul particular al marelui raţionalist francez. Este adevărat că de când Fichte a afirmat că filosofia pentru care cineva optează atârnă de valoarea lui morală, sistemele filosofice au fost adeseori înţelese ca o ilustraţie a omului,

ca un document caracterologic. Dar o maximă ca aceea a lui Fichte mi se pare că se poate aplica mai de grabă sistemelor cu bogate ramificații etice. In tot cazul, există opere de cugetare care nu reclamă dela noi nici acțiunea de valorificare morală, nici raportarea lor la niște experiențe omenești, al căror ecou s'ar presupune că exista în ele. Există opere filosofice mai mult sau mai puțin obiective, încât studiul lor poate primi lumini din cunoștința vieții oamenilor care le-au produs, nu însă și revelații fundamentale și indispensabile.

S'ar părea deci că sunt două tipuri de relații între viața și opera filosofilor. Sunt filosofi a căror viață n'a aspirat să fie altceva decât un cadru liniștit în care să se poată înscrie opera filosofării. Astfel de gânditori. marchează cu fiecare etapă a existenții lor o retragere mai desăvârșită din lume, o îndepărtare treptată a elementului dramatic din viață în avantagiul cugetării impersonale. Căci dacă este adevărat că filosofia este o formă a vieții, abătută dela scopurile ei obicinuite și afectată exclusiv finalității cunoașterii, se înțelege atunci de ce cuprinsul biologic, social și moral al existenții trebue să se împuțineze cât mai mult în cazul filosofilor. Pentru a isbuti cât mai bine acea râvnită convertire a energiei vitale în energie de cunoaștere, mulți filosofi au simțit nevoia să dea vieții lor cât mai puține din obiectivele care mișcă în deobște pe ceilalți oameni. Incă din primele timpuri ale gândirii moderne, un René Descartes ne oferă exemplul unei astfel de simplificări a conținutului de viață prin retragere din lume și discrețiune. Pentru a realiza acest regim de viață, filosofii de tipul lui Descartes sunt uneori înclinați să sacrifice ceva din rezultatele gândirii pentru a păstra existenții lor, liniștea indispensabilă operii reflecțiunii. Un astfel de gest ilustra-

tiv execută Descartes atunci când, intimidat de recenta condamnare a lui Galileu se hotărește să distrugă opera sa; **Le Monde.** Acestui gest îi răspunde, ca un ecou peste veacuri, renunțarea la care se decide Kant cu privire la unele din tezele filosofiei sale religioase, în momentul în care el primește observația guvernului prusian. O trăsătură de conformism vine să coloreze existența acestor filosofi, produsă fără îndoială nu atât din adeziunea pe care s'ar simți înclinați s'o acorde tradițiilor și autorității publice, cât mai ales din grija de a păstra vieții caracterul ei de cadru prielnic filosofării. Preocuparea de a menține condițiile necesare exercițiului pur al gândirii, a condus pe unii dintre acești cugetători la un adevărat desacord între amănuntele biografiei și rezultatele speculației lor. Literatura este astfel plină de observații sarcastice cu privire la contradicția manifestă dintre caracterul egoist și acțiunile de bună gospodărie burgheză ale unui Arthur Schopenhauer și perspectivele filosofiei sale, deschise către înfrângerea de sine și către mântuirea prin contemplație, milă și asceză. Cine observă însă aceste contradicții și își îngădue ironia cu privire la ele, uită însă că după tipul său sufletesc, singurul om care își putéa permite să nesocotească normele care se degajează din învățătura sa, era Schopenhauer însuși. Chemat să aducă oamenilor o nouă doctrină a mântuirii și în acest scop să filosofeze, Schopenhauer se putea simți autorizat să mențíe pentru sine acele condiții de viață care, deși în opoziție cu spiritul învățăturii sale, puteau singure s'o facă posibilă.

Acest tip de viață filosofică are unele consecințe în construirea operii. Căci în momentul în care viața mărginită cu economie în funcțiunile ei, degajează numai slabe îndemnuri pentru operă, aceasta din urmă se

poate constitui într'un chip relativ neatârnat față de viață. Rezultatul slabei conexități dintre viață și operă, permite conformarea acesteia în sistem. Căci prin însăși închegarea și relativa lui perfecțiune limitată, un sistem filosofic ne apare ca un produs static, sustras dinamismului existenții. Cine face gândirea sa dependentă de sugestiile mobile ale vieții, este obligat să-i schimbe adeseori direcția. Numai cine se pricepe să se facă independent față de viață poate să se conformeze acelei consecvențe abstracte care conduce la un sistem. Și, de fapt, construcțiile sistematice s'au înmulțit în veacul al XIX-lea, odată cu întărirea condiției profesionale a filosofilor. Ceeace explică în mare parte apariția acelor arhitecturi teoretice ale unui Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer, Lotze ș. a., în care mai toate întrebările metafizicei și epistemologiei, esteticei, moralei și politicei își găsesc un răspuns, este mai întotdeauna obligația profesională de a compune un curs și în tot cazul regimul burghez de viață la adăpostul căruia s'a putut desvolta efortul consecvent și îndelung, disciplina și igiena muncii necesare unor întreprinderi atât de covârșitoare.

Acestui fel de relație între viață și operă i se opune altul, în care legătura dintre cei doui termeni apare cu mult mai strânsă și anume în două moduri deosebite. Viața este pentru toți gânditorii care intră în categoria acestui tip din urmă, o ocaziune permanentă de a filosofa și substanța care întreține această operație. De aci nevoia acestor filosofi de a întinde și varia câmpul experiențelor lor. In loc de a se retrage din viață, ei simt nevoia să se cufunde în noianul ei, siguri de a găsi alimentul necesar gândirii. Din acest îndemn iau naștere lungile călătorii ale filosofilor, ale unui Plotin, de pildă, care se înrolează în armata lui

Gordian pentru a ajunge în Persia cu scopul de a atinge isvorul însuşi al misticismului; ale unui Montesquieu şi Voltaire, în vremuri mai apropiate de noi. Din acelaşi îndemn, amestecul atâtor filosofi, al unui Bacon, Leibniz şi Locke de a se amesteca în afacerile publice şi de a observa felUritele condiţii omeneşti. Dar consecinţa acestei apropieri de viaţă se întoarce adesea asupra vieţii însăşi şi asupra felului în care se conformează destinul acestor filosofi. Desacordul dintre doctrină şi viaţă nu era explicabil decât atunci când doctrina nu se putea desvolta decât în neatârnare fată de viaţă. Cine găseşte însă în viaţă hrana învăţăturii sale, simte în acelaşi timp nevoia de a cerceta cel puţin cazul său, ceeace în experienţa personală i s'a desvăluit drept lipsă sau eroare. Nevoia de a-şi pune de acord gândul cu fapta nu apare în realitate la constructorii de sisteme, la filosofii burghezi şi conformişti, ci mai degrabă la filosofii boemi, respinşi către marginea societăţii de însuşi refuzul lor de a primi ceeace li se pare greşit în tradiţiile sau în modurile obşteşti de înţelegere a vieţii şi lumii. Incă din antichitate, un Socrates care urmăreşte cu ironia sa atâtea din credinţele contemporanilor, dar primeşte moartea pe care aceştia i-o hărăzesc, din supunere filosofică faţă de lege, ca expresie a raţiunii, un Diogen, care duce viaţa unui câine pentru a protesta contra civilizaţii aducătoare de nenorociri în lume, stabilesc cu o măreţie mitică exemplul năzuinţei de a face viaţa asemănătoare doctrinei. Se înţelege însă că în această îndoită grije de a modela doctrina după viaţă şi viaţa după doctrină, opera filosofică ia o formă mai „epigramatică", consecvenţa logică cedând pasul intuiţiei momentane, revelaţiei experimentale.

Nu este greu de a stabili căruia din aceste două

tipuri îi aparține viața și personalitate lui Nietzsche. Inceputurile sale păreau totuși că schițează un portret de gânditor, asemănător în multe privințe cu acelea care s'au repetat de mai multe ori în Germania modernă. Ieșit dintr'o casă de pastori protestanți, întocmai ca Schelling sau Hölderlin, Fr. Nietzsche întreprinde la Bonn și Lipsca studii foarte aplicate de filologie clasică și primele sale lucrări sunt ale unui editor și comentator încercat în toate dificultățile metodei istorice și filologice Contribuțiile sale asupra operelor gnomice ale lui Theognis, asupra liricei lui Simonides, asupra isvoarelor lui Diogen Laertiu sau asupra tratatului florentin privitor la rivalitatea lui Homer cu Hesiod fac încă autoritate în materie. Lor li se datorește chemarea timpurie a lui Nietzsche ca profesor de filologie clasică la Universitatea din Basel, după recomandația maestrului său Ritschl, încă înainte de promotiunea sa doctorală. Lucrul se întâmplă în 1869, când Nietzsche nu împlinise 25 de ani. Lecția de deschidere a tânărului profesor nu seamănă însă cu exemplele obicinuite ale genului. De data aceasta nu mai întâmpinăm o contribuție specială menită să pună în lumină erudiția și metoda care aveau să garanteze interesele catedrei. „Homer și filologia clasică" este mai de grabă un manifest în favoarea culturei clasice și a unei activități filologice puse sub auspiciile unei concepții de viață, în sprijinul căreia erau invocate numele unui filosof ca Schopenhauer și al unui artist ca Wagner. Erudiția universitară a suspectat totdeauna pe specialiștii cari fac să intervină autorități reputate a nu aparține cercului propriu zis al specialității, mai ales atunci când acestea din urmă sunt din rândul personalităților neclasate sau prea mult amestecate în luptele intelectuale ale timpului. In 1869, când Nietzsche își rostește lecția sa inaugurală, filo-

sofia lui Schopenhauer nu cucerise definitiv mediile universitare și Wagner continua a lupta pentru a impune formula „muzicei viitorului". Felul in care tânărul profesor depășise cu prima sa manifestare publică, regulele rezervei academice, provoacă numaidecât atacul unui reprezentant al cercurilor bine-gânditoare, al lui Ulrich von Willamovitz-Möllendorff care de-atunci a devenit unul din numele cele mai reputate ale clasicismului modern. Polemica înjghebată în aceste condiții, se continuă când, trei ani mai târziu, apare „Origina Tragediei", atrăgând în favoarea lui Nietzsche nu numai intervenția fostului coleg de universitate Erwin Rohde, autorul de mai târziu al operei epocale „Psyche" dar și pe aceea a lui Richard Wagner, fericit de a-și fi găsit un discipol în mijlocul împotrivirii pe care o stârnea încă opera sa.

Cu toate aceste amărăciuni ale începutului, primii ani ai petrecerii lui Nietzsche la Basel sunt cei mai fericiți ai vieții sale. O societate de o înaltă distincție intelectuală îl primește cu multă bună voință pe noul profesor, pe care Ritschl în adresa sa de recomandare, îl anunțase pur și simplu ca pe un **„geniu"**. In Basel se găseau pe atunci instalați ca profesori un Iacob Burckhardt, istoricul culturii Renașterii și al vechilor greci, la ale cărui lecții de filosofia istoriei, apărea regulat în primele bănci tânărul profesor Nietzsche; un J. Bachofen, arheolog și jurist de o mare originalitate, teoreticianul formelor matriarhale ale primelor societăți omenești și cercetător al simbolurilor mormintale la Romani, un Franz Overbek, teolog și istoric al bisericii protestante, un H. Romundt, filosof kantian, ș. a. Cu acești doui din urmă locuește Nietzsche aceiași casă, pe care liniștiții cetățeni ai Baselului o numiră mai târziu, când apar corosivele polemice ale „Considerațiilor inactuale", „baraca cu otră-

vuri", cu referință desigur la criticismul cultivat în întrunirile celor trei amici. Stima pe care Nietzsche reușește s'o câștige pentru sine este atât de mare, încât Jacob Burckhardt, care era cu douăzeci și cinci de ani mai în vârstă de cât el și se bucura de pe atunci de o întinsă reputație științifică, nu se dă înapoi de a afirma că „Universitatea din Basel n'a cunoscut niciodată un profesor de talia lui Nietzsche". Răsunetul lecțiilor sale, nesguduit încă de atacurile filologilor de strictă observanță, nu lasă nimic de dorit și succesul înflăcărează zelul tânărului profesor, care își asumă de bună voie atribuții numeroase și împovărătoare. Dar ceeace menține cu deosebire starea sufletească fericită de care se bucură Nietzsche în acest răstimp este frecventarea casei lui Wagner, în apropiere de Lucerna, la Triebschen, unde orele petrecute în tovărășia maestrului și a Cosimei Liszt, despărțită de puțină vreme de primul ei bărbat, dirijorul de orchestră Hans von Bülow, strălucesc și mai târziu ca punctul cel mai luminos al existenții lui. Sunt ceasuri de întărire reciprocă pentru lupta care trebuia să conducă la victoria „dramei muzicale", de fervoare închinată nu numai geniului maestrului, dar, după cum ne permit s'o credem unele documente de mai târziu, și soției sale, fiica lui Liszt și a Contesei d'Agoult, una din femeile remarcabile ale vremii sale.

Frumoasa armonie a zilelor dela Basel se întrerupe când războiul din 1870 isbucnind, Nietzsche însoțește trupele germane ca infirmier. Fost membru al corporațiilor studențești, pe când se găsea la Bonn și pătruns desigur de spiritul naționalist cultivat în acele asociații, Nietzche nu rezistă însuflețirei patriotice care cuprinde tinerimea germană. Dar cum naționalitatea elvețiană, pentru care optase între timp, nu-i permitea să se înarmeze, Nietsche crede a-și putea

plăti obolul său către patrie cel puțin ca soldat sanitar. Nu trec încă câteva luni și Nietzsche cade greu bolnav de desinterie și difterie, deschizând astfel primul capitol al suferințelor care de aci înainte nu mai aveau să-l părăsească niciodată.

O pagină adeseori reprodusă dintr'una din scrierile pe care d-na Elisabeth Förster-Nietzsche a consacrat-o fratelui său, ne înfățișează un Nietzsche tânăr de o mare forță și sănătate. Un portret al său din 1868 ne aduce cu adevărat în față figura unui om viguros. Pieptul vast și puternic, lespedea mare a frunții, maxilarul voluntar, mustața bogată întregesc o icoană a forței pe care n'o turbură decât ochelarii foarte convexi sub care se adâncesc privirile unui miop. Preocupată desigur de a salva ceeace i se părea a fi cinstea familiei, d-na Förster n'a vrut să recunoască la origina calamităților care l-au bântuit pe Nietzsche mai târziu decât surmenagiul intelectual si deplorabila sa lipsă de igienă. Dacă este însă să dăm crezare buletinelor redactate în clinicile de boli nervoase din Basel și Iena, unde Nietzsche apare mai târziu cu mintea turburată, ereditatea sa era încărcată, tatăl său murind în vârstă de 35 de ani în urma unui ramolisment cerebral și un frate al mamei aflându-și deasemeni sfârșitul într'o clinică de boli nervoase. Buletinul din Iena stabilește încă o infecție sifilitică în 1866, rămasă probabil netratată. Se înțelege că sora filosofului, determinată de prejudecăți foarte curente, a combătut cu multă iritare și această din urmă constatare a medicilor. Există în adevăr credința foarte răspândită că o boală ca aceia de care va fi suferit Nietzsche, este de natură să arunce o lumină defavorabilă nu numai asupra caracterului omului, dar și asupra valorii ideilor sale. Când de pildă evoluția internă a lui Nietzsche, l-a dus la răsunătoarea sa se-

parație de Wagner, prietenul tinereții sale, și la scrierile violente în care această adversitate a culminat, unii din comentatorii vieții și operii lui au văzut aci numai primele semne ale unui rău care se anunța. Citească-se în această privință considerațiile lui Chamberlain în monografia consacrată lui Wagner. Ieșirea anti-wagneriană a lui Nietzsche n'ar avea mai multă valoare decât manifestarea unui om bolnav. Pentru noi însă astfel de considerații sunt lipsite de orice temei. Căci, în definitiv, oricine dintre noi este determinat într'o măsură oarecare de fisiologia sa, fie aceasta sănătoasă sau bolnavă; dar ceea ce păstrează o importanță sunt numai adevărurile pe care le putem cuprinde oricare ar fi instrumentul din care ele au răsunat. Este însă dovedit cumva că pe un teren minat de boală nu se mai poate desvolta nici o faptă de seamă a spiritului? Exemplul lui Nietzsche ne dovedește contrariul și împrejurarea a fost atât de limpede reflectată de Nietzsche, încât el a putut recunoaște mai târziu tocmai în suferință origina darului său intelectual. Suferința întoarce mintea omului către cauze și oțelește instinctul lui de cunoaștere. „Marea durere, scrie Nietzsche, este ultimul liberator al spiritului; ea singură ne constrânge a coborî până în cele mai ascunse adâncimi ale noastre". Nu vom reveni deci asupra boalei lui Nietzsche, cu interesul cu care acest dureros capitol este analizat deobiceiu. Nietzsche a fost un bolnav. Acesta este adevărul. Dar fără boala sa, unul din capitolele cele mai de seamă ale gândirii europene în veacul al XIX-lea ar fi rămas nescris.

Inapoiat din răsboiu, după prima sdruncinare pe care o încercase sănătatea sa, Nietzsche își reia activitatea. Dar ceeace începe el a întreprinde nu este o construcție sistematică, depărtată de viață în sfera

izolată a gândirii, la adăpostul unui regim burghez. Spre deosebire de mai toţi înaintaşii săi, în ultimul secol, Nietzsche elaborează idei active, descinzând în tumultul timpului. Problemele sale nu sunt acelea ale şcoalei, constituite în motive tipice şi obşteşti. Dela Rousseau nimeni nu se mai aşezase în faţa veacului său cu atâta curaj şi — aş spune — cu atâta ingenuitate. Intrebarea căreia doreşte Nietzsche să-i răspundă este aceea despre valoarea culturii noastre. Dar pe când un Rousseau, punându-şi aceeaşi întrebare, şi răspunzând, ca şi el, într'un chip negativ, orienta noua năzuinţă ispăşitoare a omului, înapoi, către paradisul arcadian al naturii, Nietzsche construeşte idealul unei restituţii a omului ca fiinţă metafizică, după modelul grecilor vechi, creatorii tragediei. Răul cel mare de care suferă omenirea modernă este raţionalismul ei, în care se perpetuează vechea moştenire socratică. Prin raţiune, am adormit în noi subconştientul metafizic, singurul teren în care poate înflori planta armonioasă a culturii. Nu aşa făcuseră Grecii, poporul model, cari în tragedia lor ne înfăţişau o lume de senine arătări apollinice efulgurate din sentimentul dionisiac al substratului voluntarist al vieţii. Scrierea despre „Origina Tragediei" (1872), care aducea astfel de idei, încheia asupra unei mari speranţe: reînvierea unei culturi tragice prin drama wagneriană care, adăpându-se din isvoarele gândirii mitice germanice, putea să împrospăteze în contimporani sentimentul metafizic al existenţii.

Atacurile sale se vor repeta de-aci înainte tot mai des împotriva culturii contimporane. Ceeace alimenta energia acestor atacuri este resentimentul pe care, îndată după răsboiul victorios din 1870—1871, Nietzsche îl concepe pentru suficienţa şi îngâmfarea care cuprinsese pe atâţia din intelectualii germani. „Nu

trebue să credem, scrie el, că victoria armelor germane a fost o victorie a culturii germane". Spiritul anti-francez, pe care răsboiul îl desvoltase nu era dealtfel al său, spre deosebire de Wagner și de Cosima. Răsboiul provocase o adevărată religie a succesului, credința plină de suficiență, că ceeace realitatea confirmă se justifică și în ordinea spiritului. Nu este însă aceasta o adevărată ofensă adusă geniilor și martirilor, care au de-atâtea ori de luptat împotriva neînțelegerii contimporane ? Spiritul modern alimentat pe deoparte de hegelianismul încă înfloritor, care afirma că legile de desvoltare ale realului sunt și acelea ale gândirii, pe de altă parte de transformismul modern, care lega o valoare de tot ce isbutește în lupta selectivă a vieții, încuraja acest mediocru cult al succesului. Aceste felurite scăderi intelectuale și morale complectează pentru Nietzsche portretul „filistinului cultural", pe care îl veștejește în scrierea polemică îndreptată împotriva lui David Strauss, teologul liberal, autorul operii „Viața lui Isus". Această scriere (apărută în 1873), este prima din seria celor patru „Considerații inactuale", denumite astfel nu din pricina inactualității subiectului, cât din aceia a atitudinii autorului, atât de deosebită de a contimporanilor săi.

Dar veacul al XIX-lea a fost și un veac al istoriei. Explicația fenomenelor o cereau învățații timpului evoluției, trecutului lor. In trecut erau căutate deasemeni modele faptelor noastre de cultură, în timp ce vremea noastră se dovedia incapabilă de a-și găsi expresia originală. Așa se face că civilizația contimporană, în artă, în filosofie, în morală, seamănă cu un muzeu în care și-au dat întâlnire influențe pornite din toate punctele istoriei. O cultură adevărată presupune însă o unitate artisică de stil, imposibilă atât timp cât va ființa primatul modern al istoriei, și câtă vreme sentimentul metafizic al vieții, contactul cu ab-

solutul și eternul, nu o va desvolta dinlăuntru în afară cu o necesitate organică. A doua „Considerație inactuală", consacrată „Foloaselor și primejdiilor studiilor istorice" (1874), desvoltă toate aceste critice. Celelalte două „Considerațiuni inactuale", publicate până în 1876, completează acest sistem cultural, cu partea lui pozitivă, înfățișând modelele lui „Schopenhauer ca educator" și a lui „Richard Wagner la Bayreuth".

Considerația inactuală despre Richard Wagner este, după cum constată toți biografii lui Nietzsche, un omagiu tardiv pe care acesta îl aduce maestrului tinereții sale și prieteniei care îl fericise altădată. In 1876, când apare această scriere, Nietzsche era de fapt despărțit sufletește de Wagner. Originile acestei separații se manifestă în corespondența lui Nietzsche încă din 1874, dar — după părerea mea — ele pot fi stabilite din 1872, când Nietzsche asistă la ceremonia punerii pietrei fundamentale a teatrului din Bayreuth. Există în această privință un document puțin valorificat în monografiile nietzscheene și anume șirul prelegerilor publicate postum sub titlul „Ueber die Zukunft unserer Bildungsanstalten", pronunțate de Nietzsche îndată după înapoierea sa dela Bayreuth și imediat înainte ca Wagner să părăsească locuința sa dela Triebschen. In această operă foarte semnificativă pentru anumite orientări ale pedagogiei moderne, Nietzsche folosește ficțiunea unui dialog pe care un filosof l-ar întreține cu un discipol al său. Filosoful, pe care ne este ușor a-l recunoaște, este Schopenhauer și ideile pe care el le enunță întocmesc un original sistem de educație individualistă, orientat împotriva învățământului democratic, așa cum el este menit să determine în cercurile cele mai largi ale poporului așa numita „gândire liberă", și în favoarea cultului geniului, a supunerii sub sceptrul lui spiritual, precum și în aceea

a unui învățământ filosofic și clasic. Filosoful care se găsește pe o înălțime de pe malurile Rinului, în timp ce expune aceste idei, așteaptă pe un mare prieten al său, care întârzie. Acesta trebue însă să apară în cele din urmă și din felul cum este el anunțat printr'un motiv melodic care răsună din vale, ghicim că nu e altul decât Wagner. Șirul prelegerilor de care ne ocupăm se întrerupe după a cincea dintre ele și celelalte două, care urmau să le complecteze, nu există decât în două schițe de plan. In cel din urmă dintre aceste planuri, scris în toamna lui 1872, când Nietzsche se întorsese dela solemnitatea punerii pietrii fundamentale la Bayreuth, se găsește dovada separației sufletești care începuse între Nietzsche și Wagner încă din acel moment. Față de crezul metafizic al filosofului, prietenul său care venea dela un „triumf" (der eben gehabte Triumph), se declară drept un **realist.** Planul notează aci : „desiluzie crescând a filosofului". Mai departe schița lui Nietzsche ne aduce o succinte însemnare despre dezastroasele efecte ale noului spirit naționalist provocat de succesul răsboiului recent. O indicație în fruntea schiței ne arată care trbue să fie tonul general al acestei prelegeri : **desiluzionat-pesimist** (enttäuscht-pessimistisch).

Mai multe motive au putut contribui să producă despărțirea lui Nietzsche de Wagner. Mai întâi divergența lor asupra teoriei tragediei. Seninătatea pe care o recunoștea Nietzsche în drama grecească și în care el socotea că se pronnuță compensația acelei dureri de a trăi, resimțită de greci cu toată puterea sufletului lor tânăr, nu era și aceea a dramei wagneriene. Apoi, pe când concepția lui Nietzsche părea a se menține în cadrul umanismului clasic, Wagner evolua spre un creștinism catolic, exprimat cu grandoare monumentală în „Parsifal", a cărui apariție determină ruptura

definitivă dintre cei doui prieteni. Toate documentele ne îngădue apoi să vedem în Wagner o fire despotică și egoistă, confiscată cu exclusivitate de interesele operii sale. Natura sensitivă a lui Nietzsche, vecinic în căutarea prieteniei consolatoare, nu putea să întârzie multă vreme în preajma lui Wagner. Nouile succese răsunătoare ale marelui poet și compozitor și chipul în care el și le favoriza, vâlva de care nu se temea în apropierea întreprinderilor sale, felul în care își asocia bunăvoința autorității superioare, a lui Ludovic II, regele Bavariei, care subvenționează construirea teatrului din Bayreuth, a lui Wilhelm I, care asistă cu multă pompă la premiera „Inelului Nibelungilor" displac profund spiritului liber al lui Nietzsche, ale cărui idei cu privire la valoarea morală a succeselor le cunoaștem. In fine, afecțiunea curată și nemărturisită pentru Cosima, care devenise între timp soția lui Wagner, a contribuit și ea la separația epocală de care ne ocupăm acum. Când s'au publicat postumele lui Nietzsche cercetătorii au fost surprinși să afle un proect de tragedie, în care eroul principal era filosoful grec Empedocle, același care servise altădată de subiect lui Hölderlin. Empedocle, filosoful dionisiac, predicând moartea cu voință, se aruncă împreună cu iubita lui Corina în craterul vulcanului Etna, în timpul unei ciume care decima Sicilia, jucase altă dată într'o tragedie, în care el își asumase rolul lui Dionysos și Corina pe acel al Arianei, liberatoarea lui Theseu din Labirint. Acest obscur simbol ar fi rămas netălmăcit dacă nu s'ar fi știut că Ariana era numele dat în intimitate Cosimei și dacă, printre scrisorile pe care Nietzsche la isbucnirea nebuniei lui le trimise prietenilor și cunoscuților lui de altă dată, n'ar fi fost și una trimeasă d-nei Cosima

Wagner, cu acest scurt și revelator cuprins. „Ariana, te iubesc'

Anul 1876 prezintă o deosebită însemnătate, nu numai pentrucă ruptura dintre Wagner și Nietzsche devine acum definitivă, dar și din pricina altor evenimente. Răul care isbucnise odată cu prima criză de sănătate din vremea războiului, nu încetase să crească între timp. Mari dureri de cap și de ochi, o slăbire a vederii până la limita cecității, dureri de intestine și vomitații sanguinolente făceau viața lui Nietzsche greu de suportat. Suferindul își caută alinarea într'o medicație imprudentă, în care chloralul menit să-i asigure odihna nopților, juca un mare rol. In aceste condiții, orice lucru literar și profesional devenind dificil, Nietzsche obține un concediu de un an, pe care îl petrece în Italia. A doua sforțare de a-și relua activitatea de profesor se dovedește imposibilă și în 1897, Nietzsche renunță la catedra sa. Universitatea din Basel, comuna și societatea academică îi oferă împreună o pensiune de 3000 franci anual care îi îngădue să se consacre de-aci înainte numai lucrărilor literare.

Dar anul 1876 înseamnă o nouă orientare în gândirea lui Nietzsche. Concediul său de boală din acest an îl poartă prin Elveția, apoi în Italia la Genova, Pisa, Napoli și, în sfârșit, la Sorrento, unde îl aduce invitația unei prietene din cercul wagnerian, Malwida von Meysenbug, o femee înzestrată cu geniul prieteniei, simpatizantă socialistă și autoarea unei scrieri instructive pentru cine studiază cosmopolitismul european în a doua jumătate a veacului trecut, „Memoriile unei idealiste". In casa d-rei de Meysenbug cunoaște Nietzsche pe tânărul doctor în filosofie Paul Rée, care tocmai publicase o lucrare de psihologie, „Psychologische Beobachtungen", 1875, căreia trebuia să-i

urmeze după doi ani, „Der Ursprung der moralischen Empfindungen", 1877. Operele și figura lui Paul Rée n'ar fi înfruntat poate uitarea vremurilor, dacă nu le-ar fi fost dat să exercite o anumită influență asupra nouii îndrumări a lui Nietzsche. Se întâmplă însă că oameni de un format modest pot să determine personalități nemăsurat superioare lor. Acesta a fost norocul lui Rée, care isbutește să provoace gustul lui Nietzsche pentru moraliștii francezi, un La Rochefoucauld, un Stendhal, etc. In acelaș timp, Rée interesează pe Nietzsche pentru metoda pozitiviștilor englezi în morală, în virtutea căreia problemele de etică nu mai erau studiate în chip dogmatic, ci într'un spirit științific modern. Binele și răul încetau de a mai fi noțiuni absolute de origină metafizică, ci produse explicabile prin legile sufletului omenesc. Din lungile convorbiri cu Paul Rée se naște în Nietzsche îndemnul de a cerceta originele umane și relative ale tuturor noțiunilor pe care morala le face să treacă drept absolute și transcendente. Rodul acestor cercetări se cristalizează în opera „Menschliches, Allzumenschliches", din care prima parte apare în 1878, a doua parte în 1879 și cea din urmă, sub titlul „Der Wanderer und sein Schatten" în 1880.

Rezultatele nouilor sale cercetări preconizau un ideal al cunoștinții și al rațiunii, în lumina căruia să se mistuie barbaria vechilor instincte ale omului. Pe când prima sa filosofie era pusă sub auspiciile lui Dionysos, noua sa gândire invocă geniul tutelar al lui Socrates, pe care altă dată îl făcuse răspunzător de desrădăcinarea intelectualistă a omului modern. Opera „Menschliches Allzumenschliches", apare în ziua în care se împlineau 100 ani dela moartea lui Voltaire, și Nietzsche care prevăzuse împrejurarea, întocmise pe prima pagină a cărții sale, o dedicație marelui rațio-

nalist și sceptic francez. In aceiași zi poșta îi aducea lui Nietzsche un colet voluminos, în care se găsia bustul lui Voltaire, darul unui admirator care a rămas totdeauna necunoscut. La începutul aceluiași an 1878 primește Nietzsche din partea lui Wagner libretul lui „Parsifal", căruia îi răspunde cu noua sa operă, însoțită de o scrisoare rămasă fără răspuns.

Rătăcirile lui Nietzsche, care îl poartă în Elveția, în Italia, pe Coasta de Azur, sunt punctate de două evenimente memorabile. Se găsea în 1881 în localitatea elvețiană Sils-Maria, oaspetele unui han singuratec, la șase mii de picioare deasupra nivelului mării. Zilele de meditație intensă în aerul tare al culmilor erau alternate cu lectura lui Spinoza. Intr'una din aceste zile, pe când se plimba dealungul lacului Silvaplana, Nietzsche are revelația întoarcerii eterne a tuturor lucrurilor și întâmplărilor în lume, dar nu ca teorie, ci ca o sguduitoare intuiție concretă.

Teoria întoarcerii eterne își are istoricul ei. Misticismul oriental, filosofia pitagoriciană și stoică au reprezentat-o deopotrivă. Nietzsche nu primește însă revelația dela acești îndepărtați înaintași. El o trăește cu o intensitate unică, despre care mai târziu a încercat să ne dea o idee în „Ecce homo". In stăpânirea unei mari taine Nietzsche ne vorbește deocamdată despre viziunea sa. Gândirea lui intră însă din acest moment într'o nouă fază. O transformare se produsese și în starea lui generală. Conștiința că totul revine etern, monotonia universului, l-ar fi putut arunca pe Nietzsche în desnădejdea de a nu putea spera nimic într'o lume condamnată la fatalitatea aceluiași ciclu de evenimente. Dar marea sa iubire a vieții a avut nevoe și de această încercare, pentru a determina acel consimțământ absolut, necondiționat, față de faptul existenții. Poate rezultatul acestor frământări de gân-

duri trebue să recunoaștem în buna sănătate care pare a-i reveni, în veselia zilelor pe care le petrece curând după aceea la Genova și pe care le încunună o descoperire deosebit de plăcută: opera **Carmen** de Bizet.

Dar deși, odată cu revelația de pe țărmurile lacului Silvaplana, gândirea sa intrase într'o nouă fază, anii 1880—1882 sunt consacrați redactării unor opere de transiție, cum sunt „Morgenroth" și „Fröhliche Wissenschaft", în care analistul sufletului omenesc își continuă lucrarea sa, călăuzit însă de idealurile noui ale afirmației vieții, a instinctelor crude și dominatoare care o susțin chiar în sufletele care au ajuns să înțeleagă dura necesitate a felului în care întâmplările se înlănțuesc în lume. Gândirea lui Nietzsche care a cunoscut numeroase reveniri, deopotrivă cu a tuturor cugetătorilor care și-au făcut filosofia dependentă de viață, n'a evoluat însă niciodată cu acea bruschețe capabilă să ascundă procesul interior. Deplasările către un nou punct de vedere sunt mai totdeauna sensibile pentru cine studiază filosofia lui Nietzsche, așa cum se poate constata și în aceste două noui culegeri aforistice.

Dar până când recenta sa îndrumare să dobândească o deplină conștiință de sine, o nouă întâmplare vine să îmbogățească experiența filosofului. Firea sensibilă a lui Nietzsche, vecinic în căutarea unor legături cordiale, făcuseră din el prietenul devotat al lui Erwin Rohde, al unui Owerbek, al muzicantului Peter Gast, fostul său student Köselitz la Universitatea din Basel. Intr'acestea femeea lipsise cu totul din viața lui Nietzsche, deși nevoia unei legături matrimoniale este întàmplător exprimată de el. In 1876, Nietzsche întâlnește de câteva ori pe o tânără fată livoniană, d-ra Mathilda von Trampedach, căreia îi adresează fără rezultat o cerere în căsătorie. Insuccesul acestei încer-

cări nu-l descurajează și, în 1882, când chemat anume la Roma de Malwida von Meysenbug, pentru a cunoaște pe d-ra Lou Salomé, o tânără evreică rusă care călătorea în Italia împreună cu mama ei, Nietzsche simte născându-se în el un puternic sentiment capabil să se desvolte în hotărîrea de viață laolaltă. Motivul sau poate numai pretextul întâlnirii pe care îl prilejuește Malwida era dorința acesteia de a-i da lui Nietzsche un secretar și un discipol. De câteori nu se plânsese Nietzsche de cumplita singurătate la care era condamnată gândirea lui? Cărțile lui apăreau la intervale strânse fără a trezi vreun ecou în public. Niciun elev care să-i dea conștiința reconfortantă că ideile lui au întâlnit pământul fertil. Nicio afecțiune în cercul restrâns al intimității lui. Unica lui soră, pentru care nutrea sentimente afectuoase, urmase în Paraguay pe bărbatul ei, scriitorul antisemit și colonistul german Bernhardt Förster și n'avea să se înapoeze definitiv în Germania decât în 1897, când bărbatul ei murise. Când deodată iată pe această Lou Salomé, tânără și inteligentă, bună cunoscătoare a muzicii lui Wagner, capabilă să intre în toate motivele lui, așa cum dovedește excelenta monografie pe care câțiva ani după aceea (1893) a consacrat-o filosofului. O legătură intelectuală de o înaltă ținută se țese între ei. Lou Salomé îi dedică două poeme o „Odă adresată durerii" și o „Rugăciune către viață" scrise într'un pur stil nietzschean și pentru care Nietzsche, iubitor al improvizației muzicale încă din timpul neuitatelor zile dela Triebschen, compune o minunată partitură. Fericit peste măsură de această întâlnire, îndrăgostitul însărcinează pe Paul Rée să-i comunice d-rei Salomé proectul de căsătorie. Răspunsul este un refuz, ținut deocamdată secret pentru a nu umbri prea mult sufletul aceluia cunoscut ca deosebit de sensibil. D-na

Elisabeth Förster, care în acel moment se afla în Germania și care o însoțise pe Lou la Bayreuth, unde avea tocmai loc premiera lui „Parsifal", privește cu nemulțumire pasiunea fratelui ei și înegrește cu o pornire ciudată, pe aceea care știuse să o trezească. Cancanurile, scrisorile de încriminare reciprocă nu mai încetează și sub presiunea acestor mizerii, mai ales când Nietzsche socotește a avea motive să creadă că Lou preferă pe Rée, scurta idilă a filosofului naufragiază. Suferința lui nu pare a fi fost mică, dacă ținem seama de marea iritație care îl făcea când să redacteze scrisori ofensatoare către fiecare dintre actorii acestei drame, când să provoace la duel pe Rée, când — după cât se pare — să încerce în mai multe rânduri să se sinucidă cu chloral. Resentimentul lui pentru femeea iubită n'a rămas însă vecinic. „Orice s'ar putea spune împotriva acestei fete — scrie el mamei sale — și desigur că se pot spune alte lucruri decât acelea afirmate de sora mea, un fapt este sigur: niciodată n'am întâlnit o ființă mai înzestrată și mai cuminte... Oricât de puțin ne-am iubi, trebuia oare să renunțăm la o legătură de cel mai mare folos, în sensul cel mai nobil al cuvântului, pentru fiecare din noi și pentru toată lumea?".

Mângâierea pentru durerile recente se duce Nietzsche s'o caute în sud, în apropierea Genovei, la Rapallo, unde în Ianuarie 1883, are o nouă viziune turburătoare. Din ființa lui pare a se desprinde o ființă nouă, Zarathustra, venită să vestească oamenilor moartea vechiului lor Dumnezeu și apariția supraomului menit să dea un nou sens vieței pe pământ. In mai puțin de o lună prima carte a poemei Zarathustra este terminată și printr'o coincidență simbolică, chiar în ziua în care Nietzsche află că Wagner a murit. Intr'o dispoziție sufletească de mare fervoare, care rămâne

de-aci înainte a tuturor momentelor sale, redactarea celorlalte trei părţi ale Zarathustrei se continuă într'un decor variat, la Roma şi la Sils-Maria, la Menton şi la Nisa. La Sils-Maria în 1884, Nietzsche primeşte vizita unui tânăr distins, esteticianul Heinrich von Stein, pe care îl aştepta o moarte prematură. Nietzsche simte din nou înviind în el speranţa de a fi găsit un discipol, un suflet înrudit, deschis învăţăturii lui. Condamnat însă la vecinica solitudine, această speranţă de o clipă se spulberă şi ea.

Incă din 1882, pe când se găsia aşa dar ocupat cu redactarea Zarathustrei, Nietzsche simte nevoia să dea nouilor sale idei, pe lângă forma lirică a poemei în curs şi o expunere sistematică de caracter teoretic. Opera sa de până acum fusese a unui poet şi a unui autor de aforisme. Lucrarea de proporţii întinse care să ofere masivul construit al nouii sale doctrine lipsea. Aşa se formează planul operii „Voinţa de putere, o încercare de transvaluare a tuturor valorilor". Pentru a o duce la capăt, Nietzsche întreprinde întinse lecturi de psihologie şi de ştiinţe naturale, în căutarea materialelor pe care să se sprijine teoria eternei reveniri. Dar deşi notele se înmulţesc, ceeace iese la iveală îndată ce câte-şi patru cărţile Zarathustrei au apărut în întregime, sunt alte două lucrări de critică morală, în legătură desigur cu noul său cerc de idei, „Dincolo de bine şi de rău" în 1866 şi „Genealogia Moralei" în 1887. Poziţia sa împotriva creştinismului, în care recunoaşte o morală de sclavi, răspunzătoare de decadenţa sufletului european modern, începe acum să se precizeze. Pentru a o înlocui, el propune morala aristocratică a omului puternic, valorificând prin toate atitudinele sale iubirea de viaţă şi instinctul său de dominaţie. In 1887—1888 Nietzsche reia lucrul în vederea „Voinţei de putere" şi din această

vreme datează fragmentele care compun opera publicată postum.

In tot decursul anului 1888 fragmentele acestea se înmulțesc. Totuși Nietzsche nu poate rămâne la o singură lucrare și în intervalul aceluiași an sunt puse pe hârtie o serie întreagă de opere mai restrânse, ca niște țăndări sărite din cioplirea unui bloc masiv. Din Mai și până în August este redactat în întregime „Cazul Wagner" și sunt terminate „Ditirambele lui Dionysos". Din August în Septembrie ia ființă „Crepusculul idolilor" care n'apare însă decât în Ianuarie al anului următor. In Septembrie ia ființă „Antichristul, O încercare de critică a creștinismului", concepută ca prima parte a operii despre transvaluarea valorilor. Din Octombrie până în Noembrie, Nietzsche încearcă un bilanț general al vieții sale și scrie „Ecce homo", care n'apare însă decât în 1908. In sfârșit, în Decembrie este redactată scrierea polemică „Nietzsche contra Wagner", publicată mai întâi în operele complecte. Această extraordinară densitate a producției intelectuale dovedea o stare de exaltare îngrijorătoare. Sentimentul de sine în care trăește Nietzsche de câtăva vreme este potențat într'un grad neobicinuit. Conștiința că prin gândirea sa se decide destinul viitor al lumii nu-l mai părăsește niciodată. „Sunt o fatalitate", scrie el într'un rând. Despre tăcerea care se menține în jurul operii sale, el anunță în mod profetic că se va risipi îndată după primul mare răsboiu european, când înțelesul deplin al ideilor pe care le propagă va apărea în lumină strălucitoare. Unele știri despre penetrația filosofiei sale îi vin totuși din străinătate. Intre 1886 și 1888 Taine îi răspunde în termeni măgulitori cu ocazia fiecăruia dintre cele patru volume pe care în acest interval Nietzsche i le trimite. Strindberg îi scrie dela Stockholm. Georg Brandes intră în cores-

pondență cu el și — spre nemăsurata lui bucurie — îi anunță în 1888 că a început un curs asupra filosofiei lui la Universitatea din Copenhaga. Numai Germania pare a se arăta mai puțin primitoare pentru ideile sale. Resentimentul împotriva patriei germane, închisă cuvântului său, crește în toată această vreme și la finele lui Decembrie 1888, Owerbeck primește dela prietenul aflător în Turin o scrisoare cu un cuprins din cele mai neliniștitoare. Nietzsche îi anunța că lucrează în acel moment la un memoriu adresat curților europene, în vederea unei ligi anti-germane, că intenționează să forțeze Germania la un răsboiu de desperare și să facă prizonier pe tânărul Kaiser. Obsesii asemănătoare apar în scrisorile trimise în aceiași vreme lui Peter Gast și lui Strindberg. In ziua de 3 Ianuarie 1889, Nietzsche ieșind din casă, asistă cum în piața Carlo-Alberto, un birjar își maltratează calul. Un plâns amar îl înăbușe, în timp ce se asvârlea de gâtul animalului, pentru a-l feri de loviturile stăpânului crud. Sleit de puteri se prăvălește în mijlocul străzii de unde îl ridică și-l conduce acasă gazda lui, italianul Pino, care tocmai trecea pe-acolo. Când își reveni din somnul în care se adâncise după această scenă, Nietzsche are sentimentul de a fi când Dionysos, când Crucificatul și cu aceste nume iscălește el scurtele scrisori pe care le adresează prietenilor săi la începutul lunei Ianuarie, în care le anunță ascensiunea sa la condiția de rege sau zeu, până în ziua de 7 Ianuarie când Owerbeck, care înțelesese catastrofa vine și-l conduce la Basel, în clinica de boli nervoase, de unde este apoi trimis în clinica din Iena, sub supravegherea directă a mamei sale. De două ori în acest timp poetul vibrează din nou în Nietzsche. Un bilet către Peter Gast, scris în primele zile ale nebuniei conține această invocație lirică, interesantă pentru

starea de fervoare care se ascndea sub masca dementei: „Cântă-mi un cântec nou. Universul s'a luminat și toate cercurile se bucură". In timp ce călătoria cu Owerbeck dela Turin la Basel și tocmai când trenul alerga prin tunelul Saint-Gothard, Nietzsche începu să cânte o melodie al cărei text de o mare frumusețe, surprinse pe însoțitorul său. Era poezia „Venetia", cea din urmă scrisă de Nietzsche, aceiași care se găsește în „Ecce homo":

An der Brücke stand
Jüngst ich in brauner Nacht
Fernher kam Gesang
Goldener Tropfen quoll's
Ueber die zitternde Fläche weg
Gondeln, Lichter, Musik –
Trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus
Meine Seele, ein Saitenspiel,
Meine Seele, ein Saitenspiel,
Heimlich ein Gondellied dazu,
Zitternd von bunter Seligkeit
— Hörte jemand ihr zu?

După tragica înoptare a minții sale, Nietzsche mai trăi doisprezece ani, îngrijit de mama lui, la Naumburg, până la moartea ei în 1897, și de atunci împreună cu sora lui Elisabeth la Weimar, până la decesul survenit în ziua de 25 August 1900, în urma unei pneumonii urmată de un atac de apoplexie. In tot acest timp negura care i se așternuse pe minte nu se resfiră nici o clipă. Rudele care pândeau reaprinderea minunatei scântei a inteligenții lui, nu puteau constata decât statornicia aceleiași măști indiferente în privirea căreia timpul parcă încetase să mai curgă. La Iena îi plăcea încă să se așeze în fața pianului și să improvizeze. Numele lui Wagner îl făcea să reacționeze. „Pe acesta l-am iubit mult", spunea el. „N'am scris și

eu odată cărţi?" întrebă odată bolnavul. Dar memoria slăbea în fiecare zi, afasia făcea progrese. Incercarea de terapeutică intelectuală, după sistemul „contradicţiei raţionale" pe care o întreprinse cu el, un discipol, Dr. Langbehn, autorul cărţii anonime cu mult răsunet pe vremuri, „Rembrandt als Erzieher", nu dădu nici un rezultat. Moartea răpi în cele din urmă trupul omului, dar nici o licărire a spiritului dealtădată. Nietzsche fu înmormântat, fără ceremonie religioasă în localitatea Röcken, din provincia Saxonia, unde se născuse cu 56 de ani mai înainte.

Am spus că filosofia lui Nietzsche stă într'o strânsă legătură cu evenimentele intime ale biografiei sale. Intocmai ca toţi gânditorii cari aparţin acestui tip, cugetarea sa nu s'a organizat într'un sistem închis. Modelându-se necontenit după fluiditatea evenimentelor interne, gândirea lui Nietzsche nu este scutită de unele contradicţii. Nietzsche a preconizat dealtfel dreptul gânditorului de a reveni asupra ideilor sale, tocmai ca o garanţie a perfectei sale sincerităţi: „Trebue să fim trădători şi să practicăm infidelitatea, scrie el în „Menschliches, Allzumenschliches", trebue să ne părăsim oricît şi fără încetare idealurile noastre". Astfel de declaraţii sunt foarte numeroase în opera lui Nietzsche. Din acest punct de vedere nu există un contrast mai isbitor decât acela dintre el şi atâţi din gânditorii moderni, a căror preocupare centrală a fost tocmai consecvenţa logică a gândirii cu preţul izolării ei de viaţă. Poate că marea impresie pe care profetul supraomului a făcut-o în vremea noastră, se explică tocmai prin apariţia lui într'o lume atât de puţin pregătită să-l primească.

Prin tipul raportului dintre viaţă şi operă, pe care ni-l înfăţişează, Nietzsche aparţine mai degrabă succesiunii gânditorilor antici, a căror învăţătură se pre-

lungea, prin ultimile ei consecințe, în viața lor. Pentru filosoful antic, filosofia nu era atât o ramură a specialităților științifice sau o profesiune, cât o formă eroică de viață. Un Empedocle, un Socrates, un Platon puteau trăi și muri pentru doctrina lor. Doctrina antică a fost de atâtea ori asvârlită în balanța vieții ca greutatea cea mai mare. Secretul riscurilor supreme ale gândirii fusese pierdut când Nietzsche l-a aflat din nou. Cine urmărește viata lui Nietzsche nu poate să nu se convingă că sfârșitul său tragic decurge într'o mare măsură din cutezanța experiențelor intelectuale pe care le-a încercat. In nici o clipă Nietzsche nu s'a cruțat sau economisit. „Viața este un mijloc de cunoaștere", scrie el, în „Știinta veselă". Aplicând acest precept, el a trăit-o cu o intensitate unică, pentru a smulge cunoștinței tainele ei cele mai adânci. Am văzut că suferinței el îi cerea o adâncire a cercetării sale. Chiar în nebunie el spera să găsească revelații esențiale.

Dar deși Nietzsche aparține prin stilul eroic al vieții și gândirii sale tipului antic, o deosebire de seamă îl separă de gânditorii vechi. Mai toți, printre aceștia din urmă, căutau să prelungească doctrina în viață, dându-i acesteia ceva din armonia rațională a celei dintâi. Așa a apărut în antichitate idealul „înțeleptului", adică al omului care obține pentru viața sa o stare de stăpânire, de echilibru, de liniște, deopotrivă cu a gândirii raționale. Filosofia pare pentru toți acești gânditori un intrument în slujba instinctului lor de conservare morală. Nietzsche n'a dorit însă nici odată să-și conserve viața prin filosofie, ci tocmai s'o piardă. „Ceeace nu mă omoară mă face mai puternic" exclamă el în „Crepusculul Idolilor". Mișcat nu de aspirația de a se păstra, ci de a se întrece, Nietzsche a îndrăznit experientele cele mai primejdioase, până la

limita la care îl aștepta dezastrul personalității sale. Conștiința primejdiilor care îl așteptau nu l-a părăsit pe Nietzsche niciodată. Dar pentru acest motiv el n'a ocolit niciodată aceste primejdii.

Felul în care personalitatea lui Nietzsche ni se înfățișează nu va fi fost fără nici un rol în vremea noastră. Apărut într'un moment în care omenirea își căuta o cale nouă, era necesar sufletul unui profet care să intre în slujba ei, cu sacrificiul întregei sale ființe, după pilda profeților din toate timpurile. Conștiința acestui sacrificiu suprem apare limpede în actul acelei identificări mistice care îl făcea pe marele adversar al creștinismului, în zilele durerosului său crepuscul, să semneze cu numele Crucificatului. Intocmai ca atâți gânditori etici ai ultimului veac, Nietzsche va fi visat și el, în acele zile ale amurgului, o conciliere a păgânismului cu creștinismul. Nava lui s'a sdrobit poate de această stâncă. Spiritul lui excesiv n'a nimerit calea, bănuită cu mai mult noroc de un Goethe, Schiller, Ibsen sau Guyau. Puternica afirmare a vieții, scăpărată din aforismele lui, a rămas nedeslegată. Valoarea doctrinei lui Nietzsche este din această pricină parțială și trebue întrecută. Influența pe care ea a exercitat-o n'a fost fericită decât atunci când s'a aplicat pe întinderi mărginite. Când a fost totală, stăpânind întregimea unui caracter sau a unei acțiuni, rezultatele ei au trebuit totdeauna să fie regretate.

1934.

PAUL VALÉRY ŞI NEOCLASICISMUL

Vorbind odată despre condiţiile poeziei, Paul Valéry notează: „Este cu neputinţă de a spune bine, tot ce este necesar să fie spus". Această cugetare poate fi generalizată şi, rămânând în spiritul lui Valéry, ea poate fi aplicată deopotrivă artei poetului şi a prozatorului. Ceeace este necesar să fie spus se compune fără îndoială din acele fragmente neutre ale cugetării, menite să stabilească legătura între momentele ei viu resimţite. Bine poate fi spus însă numai ceeace reuşeşte storţărei de a menţine sub fiecare expresie, tumultul unei intuiţii originale. Scrierea unui spirit astfel orientat, chinuit de nevoia de a se înţelege necontenit pe sine, duşman al punţilor pe care inteligenţa cu indiferenţă le aruncă între momentele actualităţii sale, va fi mai puţin legată, pentrucă fără încetare ea va năzui să se modeleze după intermitenţele sensibilităţii lăuntrice. Un asemenea spirit este Paul Valéry şi în constituţia lui întâmpinăm greutatea de căpetenie care se opune încercării de a reface sistemul cugetării sale.

Paul Valéry s'a exprimat de mai multe ori asupra obstacolelor cu care a avut să lupte gândirea sa însetată de actualitate sufletească. Ceeace l-a împiedicat să-şi întregească gândirea într'un sistem, l-a oprit în acelaşi timp să aducă vreo contribuţie la una sau alta din marile probleme tipice şi tradiţionale ale filosofiei. Adus odată să se mărturisească asupra di-

ficultăţilor cu totul interioare ale carierii sale de filosof, Valéry declară în prefaţa la „M. Teste": „Nu înţelesesem că problemele cele mai importante nu se impun nicidecum şi că ele împrumută o mare parte din prestigiul şi atracţia lor anumitor convenţii, pe care trebue să le cunoaştem şi să le primim pentru a intra în societatea filosofilor... Dar eu îmi făcusem o regulă din a considera drept inexistente sau demne de a fi dispreţuite, toate opiniile şi obişnuinţele de spirit pe care le naşte viaţa în comun şi relaţiile noastre exterioare cu ceilalţi oameni şi pe care singurătatea le face să dispară".

Pentru un astfel de filosof, neîncrezător în articulaţiile propriei sale cugetări şi refuzând să ocupe un loc oarecare în istoria filosofiei, opera inteligenţii culminează în nişte rezultate de o extremă fugacitate, pe care nu se sfieşte să le compare odată cu atitudinile dansatoarei „care ne miră, luând şi conservând câtva timp figuri de pură instabilitate". Aceste repezi scăpărări însă, Valéry nu le primeşte şi nu le degustă ca pe fructele unei revelaţii. El vrea să le lege dimpotrivă cu sentimentul unei conştiinţe responsabile, în aşa fel încât ele să apară ca nişte rezultate cucerite, iar nu ca destăinuirile insuflate de un geniu necunoscut. Aşa ni se mărturiseşte Monsieur Teste, tragica nălucă a scriitorului: „Sunt făcut, prietene, dintr'un spirit nenorocit, care nu e niciodată sigur de a fi înţeles ceeace a înţeles fără să-şi dea seama".

Iată-l aţintit asupra obiectului cunoştinţei. Munca atenţiei mergând în adâncime îi desvălue straturi din ce în ce mai obscure. Răsplata aplicaţiei sale îndelungi şi străruitoare, nu este soluţia fericită şi uşoară, ci enigma cu atât mai pecetluită. Punţile aruncate peste „spaţiul unei cugetări" sunt practicabile, dacă sunt repede traversate, dar devin primejdioase pentru

cine se oprește și se apasă în mijlocul lor, căci ele se pot rupe și prăvăli în adâncimea insondabilă· „Cine se grăbește, **înțelege;** nu trebue să insistăm, pentrucă în curând se arată că discursurile cele mai limpezi sunt țesute din termeni obscuri". Departe și cu sârguință împinsă, gândirea ajunge așa dar la perplexitate. Nu este într'adevăr curioasă calitatea acestei atenții care își distruge obiectul contemplației sale? Teste a cunoscut soarta unei astfel de sterile genialități: „Obiectul pe care ochii săi îl fixează este tocmai acela pe care spiritul său vrea să-l reducă la neant". Iată ceeace trebue nu numai să ne amintim, dar să și uităm îndată, încercând să izolăm și să expunem cu ordine unul din aspectele acestei cugetări.

Voința de a cunoaște, îndreptată către ținuta încordării sale, iese așa dar sleită din propriul său efort. Uneori însă i se lămuresc zorile livide ale unei realități desbrăcată de orice transfigurare. Este numai o excepție. Căci întocmai ca tot ce trăește, întocmai ca planta care își înfige rădăcinile în straturile întunecate ale pământului și ca animalul care se desvoltă din adâncimile iraționale ale instinctelor, cunoștința pusă în slujba vieței se ridică din temeliile ei neștiute, fără să le desvăluiască. Ce înseamnă a cunoaște? se întreabă odată Paul Valéry. „**Desigur, a nu fi ceeace este.** Iată deci pe oameni delirând și gândind, introducând în natură principiul unor erori ilimitate... Ideea face să intre în ceeace este fermentul a ceeace nu e". Când așa dar cunoștința se abate dela scopul său eterogen, singurul care slujește vieții, și se desvoltă către scopul său imanent, ea începe să semene în adevăr cu planta care și-ar întinde rădăcinele, împotriva naturii, către claritate. „Va găsi ea vieața sau moartea la capătul voințelor atente? Pe Dumnezeu sau înfricoșetoarea sensație de a nu întâlni, în punctul cel

mai profund al cugetării, decât palida răsfrângere a propriei şi miserabilei sale materii?". Rodul oricărei limpezimi, urmărită cu exces, este groaza de a trăi, urâtul, **l'ennui** „care n'are altă substanță decât vieața în goliciunea ei când se priveşte cu limpezime". Un aspru sentiment pesimist al existenței este prețul unei cunoştinte orientată cu imprudență către dibuirea realului, sub vălurile ei transfiguratoare: „Realul, în stare pură, opreşte cu instantaneitate inima... O singură picătură din această limfă glacială ajunge pentru a destinde într'un suflet resorturile şi palpitațiile dorinței, pentru a extermina toate speranțele şi a ruina toți zeii cari erau în sângele nostru".

Există vreun remediu împotriva urîtului, împotriva groaznicei simțiri de pustietate lăuntrică pe care o descăluşează realitatea desvăluindu-se cunoştinței? In dialogul „L'Ame et la Danse", căruia îi sunt împrumutate citatele de mai sus, se tăgădueşte existența vreunui leac, deşi ne este indicată o stare contrarie, dansul, nobila beție datorită actelor, duşmana cea mai înverşunată a marelui urît, „starea cea mai îndepărtată de trista stare în care l-am lăsat pe observatorul imobil şi lucid închipuit adineaori".

Dacă realitatea se defineşte drept ceeace este, pe când cunoştința drept ceeace poate fi, înseamnă că una se mişcă în afară şi cealaltă înăuntrul domeniului posibilităților. Ințelegem atunci de ce spiritul, organul cunoştinței, este considerat drept liber. Ce este oare libertatea, dacă nu „folosința posibilului"? Descartes este lăudat odată de Valéry ca unul care a ştiut să conducă până la termenul său extrem această facultate a spiritului. Constrângându-se, în **Discursul Metodei**, să se îndoiască de tot, Descartes oferă conştiinței sale numărul total al posibilităților şi în această catastrofă universală de scepticism, el

reușește să salveze certitudinea cu privire la ființa spiritului. Este gradul cel mai înalt de spiritualitate la care a putut ajunge omul vreodată, acela în care acceptând toate alternativele, se izolează și se resimte opus și superior realului. „Descartes, scrie Valéry, se închide împreună cu **întregimea** atenției și uzează, în mijlocul povestirii vieței sale, de posibilul care se găsește în el. Acelaș om care străbătea lumea și se răsboia ca amator, se întoarce deodată în cadrul prezenței și trupului său și relativizează întreg sistemul referințelor și certitudinilor noastre comune; el se face altul, întocmai ca acela care dormind, printr'o brusca mișcare ieșită din visul său, alterează, **transcendă** acest vis și îl transformă în vis calificat ca atare. El opune omului, ființa. Dar a distinge ființa în om și a o face atât de hotărît, a căuta o certitudine de grad superior printr'un fel de „procedură extraordinară", acestea sunt primele semne ale unei **filosofii**".

Ceiace i-a reușit lui Descartes, nu reușește spiritului totdeauna. Liberul joc al spiritului în domeniul posibilului încetează uneori subit și, în această dezolantă stare de imobilitate, el recunoaște influența realului ajuns la o predominanță care covârșește spiritul. **Ceeace este** se ridică și copleșește tot **ceeace poate fi.** Atunci încetează omul a se concepe ca spirit, începând a se resimți ca materie. Este obsesia persoanei de a se intui ca un trup, drept ceva vecinic identic cu sine și în neputință de a deveni vreodată altul. Iată însă că trupul însuși, pentru a se mântui din această obsesie, aspiră la condiția spiritului: dansând, el își corectează permanența prin activitate. Așa ne lămurește Socrates, privind jocul minunat al dansatoarei Athikté: „Iată cum corpul care este ceeace este, nu se mai poate conține în întindere! Unde să se așeze? Ce să devină? Acest **unul** vrea să se joace de-a

totul. El vrea să imite universalitatea sufletului! Vrea să-și remedieze identitatea prin numărul actelor sale. Fiind lucru, isbucnește în evenimente! Se pornește năvalnic! Și după cum cugetarea excitată atinge toate substanțele, vibrează între timpuri și clipe, depășește orice diferențe; dupăcum în spiritul nostru se formează simetric ipotezele și dupăcum posibilitățile se orânduesc și se enumără, la fel corpul acesta se exercită în toate părțile sale și se combină cu sine însuș, își dă mereu o altă formă și iese neîncetat din sine...". Dansul în concepția lui Valéry a fost uneori comparat cu frenézia dionisiacă, despre care vorbea Nietzsche. Observația e justă, dar ea trebue adâncită. Căci dacă freneziei dionisiace i se atribuia puterea de a ne face să participăm la vieața marelui **Tot**, a substanței universale anterioară creațiunei de forme individuale, aceasta are așa dar la Nietzsche o coloratură metafizică, pe când dansul valerian ne conduce numai în regiunea logică a posibilului.

Dansul este numai una din stările contrarii urîtului și în care spiritul persecutat de sentimentul pesimist al existenței se poate refugia. El nu este singurul. O altă formă a artei, realizând împreună cu dansul un dualism asemănător aceluia stabilit de Nietzsche, întruchipează o nouă ipostază în care groaza de viață se anulează, pentrucă ea se găsește în adevăr la antipodul vieții. A creia artistic din acest punct de vedere, înseamnă a nimici viața în principiul ei. Desamăgit de cugetare și înspăimântat de viață, în această nouă formă a artei va găsi gânditorul nostru limanul unui alt refugiu sigur. Prin ce trăsături dobândește arta această calitate? Care sunt principalele aspecte ale esteticei antinaturaliste pe care în aceste împrejurări o schițează Valéry?

Valéry n'a lămurit niciodată motivele mai adânci

ale acestui nou ideal de artă, sub categoria căruia cade mai ales întreaga sa artă poetică, dar rămâne o sarcină a comentatorului să descopere sub propozițiile acestei estetice mândre, amarnicul sentiment al existentei pe care dialogul despre dans ni l-a mărturisit. Intrucât apoi în această estetică vom recunoaște trăsăturile fundamentale ale oricărui clasicism, vom dobândi astfel și principiul unei alte evaluări morale a acestui curent, prea adeseori considerat ca expresia unei împăcări fericite cu lumea, când în realitate, mulțimea inhibițiilor, a restricțiilor și prescripțiilor, care au caracterizat totdeauna clasicismul, dovedesc mai de grabă că artistul clasic nu este ființa devenită generoasă prin euforie, capabilă să se abandoneze, să depășească și să înece limitele și imperativele, în fluxul năvalnic al fericirii de a trăii. Dimpotrivă, spicuirile pe care urmează să le facem în opera de gânditor a lui Valéry, ne pun pe drumul care conduce la o nouă și mai adevărată psihologie a clasicului.

Intr'o bucată de poezie, manifestând noul tip de perfecțiune pe care îl visează, Valéry recunoaște însușirile unei adevărate plăsmuiri anorganice, „calitățile unei materii rezistente, străine de sufletul și surde în fața dorințelor noastre". Drept care în altă parte ni se recomandă: „Nu uita niciodată că opera este un lucru sfârșit, definitiv și material!". Poemele lui Mallarmé, care trezeau fervoarea scritorului în vremea tinereții sale, îi păreau ca niște adevărate „sisteme cristaline". Intr'atât „legăturile cuvintelor cu cuvintele, a versurilor cu versurile, a mișcărilor cu ritmurile erau asigurate, într'atât fiecare din aceste poeme dădeau ideea unui obiect oarecum absolut, datorit unui echilibru de forțe intrinsece, sustras printr'un miracol de combinații reciproce acelor veleități de retușare și schimbare pe care spiritul, în

timpul lecturilor sale, le concepe fără să vrea în fața majorității textelor". In ce chip însă poate fi înălțată poesia la această condiție absolută? Cum poate fi înlăturat sentimentul arbitrarului în literatură? „Prin arbitrarul însuș, prin arbitrarul organizat și decretat". răspunde Valéry. Prelucrând materia poetică, după niște norme cu totul convenționale, cum sunt acelea pe care și le impune o strictă prosodie, sustragem opera sentimentului că ea ar fi putut fi și altfel. Pentru a zădărnici orice scepticism în fața producției poetice nu există alt mijloc decât a ne supune de bună voe unor regule arbitrare, cum sunt regulele unui joc' căci, se știe, „nu există scepticism posibil în fața regulelor unui joc"

Pentru aceste motive, Valéry se declară în favoarea formei stricte a versului clasic și împotriva tendinței de a cuceri libertatea prin sacrificiul acestor forme. O astfel de libertate n'ar fi de altfel decât aparentă. simpla facultate de a asculta de toate impulsiile întâmplătoare și care de fapt ne-ar lega mai strâns, făcându-ne cu totul asemănători bucății de plută aruncată în mijlocul mării, „pe care nimic nu o ține, totul o solicită și în jurul căreia se contestă și se anulează toate puterile universului". Este adevărat că „libertatea" ne-a fost înfățișată drept o folosință nelimitată a posibilului. Dar această folosință nu ne abandonează haosului lăuntric, ci făcându-ne să absorbim un număr cât mai mare de relații, unește elementele disparate ale spiritului prin tot atâtea legături și-i dă unitate, totalitate și consistență. Astfel în același fragment citat despre Descartes ni se spune: „Un spirit în întregime **legat** va fi un spirit infinit **liber"**. La care se poate desigur adăuga: „Cea mai mare libertate naste din cea mai mare rigoare".

Astfel se ajunge mai departe la ideia unei creații

conștiente, în care spiritul își impune o lege și se ferește să se lase în voia sugestiilor întâmplătoare ale „inspirației". Intuițiile care se oferă unei genialități obscure sunt departe dealtfel a nutri cu substanța lor întreaga operă. Opera se împlinește abia atunci când în întâmpinarea intuițiilor apar nevoile noastre, îndemnându-ne să dăm celor dintâi o întrebuințare conștientă. Așa apare opera ca o „colaborare a întregului om", nu numai a inconștientului său. Intuițiile geniului sunt instabile; ele sunt sortite desordinei, vagului și uitării. Pentru a le da oarecare soliditate și durată, spiritul trebue să se opună — ca să spunem așa — sie însuși, creindu-și acele rezistențe, pentru care cerințele riguroase ale prosodiei alcătuesc unele exemple. Simțind împotrivirea, fantasmele vaporoase ale spiritului dobândesc o existență palpabilă, solidificată pe limita în care au avut să lupte cu rezistențele ce li s'au opus. Chiar acela care vrea să-și scrie visul, trebue să câștige această stare de limpede conștiință, rod al unui spirit care se dedublează pentru a se opune sieși: „Dacă vrei să imiți destul de exact bizareriile, infidelitățile față de tine însuți; dacă vrei să urmărești în adâncimea ta acea gânditoare cădere a sufletului ca o frunză moartă prin imensitatea vagă a memoriei, nu te măguli că vei putea isbuti fără o atenție împinsă la extrem, a cărei capodoperă va fi de a surprinde ceeace nu există decât în paguba sa. Cine spune exactitate și stil, invoacă opusul visului". In tinerețea sa, Valéry ne povestește că s'a legat că „dacă va scrie vreodată, îi va plăcea infinit mai mult să scrie cu toată conștiința și cu o întreagă luciditate ceva slab, decât să dea naștere în transă și fără stăpânire de sine, unei capodopere dintre cele mai frumoase". Exemplul lui Mallarmé îi stătea în față. Iar în acesta recunoștea el natura unui „sa-

vant", într'atât i se păreau apropiate „construcţia unei ştiinţe exacte şi planul vizibil la Mallarmé de a reconstitui întreg sistemul poesiei cu ajutorul unor noţiuni pure şi distincte, bine izolate prin subţirimea şi justeţea judecăţii sale". Tocmai în această rigoare logică trebue căutată însă explicaţia obscurităţii de care Mallarmé a fost uneori învinuit. Căci întocmai ca în operaţiile strict conduse ale ştiinţei, şi aici „logica, analogia şi preocuparea de consecvenţă conduc la unele reprezentări deosebite de acelea pe care observaţia imediată ni le-a făcut familiare". Este aci şi semnul unui „caracter voluntar", al unei „tendinţe absolutiste demonstrată prin extrema perfecţiune a felului de a lucra". O tendintă absolutistă care operează însă mai întâi împotriva propriei exuberanţe, în avantaaiul intimei economii a operei şi care ne lasă să întrevedem în artistul respectiv o trăsătură de „ascetism", conformă cu tot sentimentul de viaţă pesimist, din care opera s'a înălţat ca o cetăţue înaltă a refugiului

Dar admiraţia tânărului Valéry bătea si drumuri mai depărtate. Ea se oprea în faţa lui Leonardo da Vinci, în care recunoştea pe un „maestru al mijloacelor sale, pe un stăpân al desemnului, imaginelor şi calculului, (care) găsise atitudinea centrală, dela care pornind, întreprinderile cunoştintei şi operaţiile artei sunt posibile deopotrivă". Vis îndelung mângâiat! Mulţi ani de zile, Valéry a urmărit ideea de a scrie un tratat despre **Arta de a cugeta**, o metodică generală a gândirii în care mişcările şi rezultatele acesteia să fie mai dinainte prevăzute şi cu totul sustrase vagului si incertitudinii împotriva cărora resimte o repulsie congenitală. In 1896, când un editor englez îl îndeamnă să redacteze concluziile filosofice ale anchetei întreprinse încă de pe atunci asupra proce-

deelor de expansiune ale Germaniei, Valéry concepe această lucrare ca pe un capitol special al tratatului pe care îl plănuia. **Une conquête métodique** expune astfel ceeace i se părea a fi sistemul german: acela de a nu reține din descoperirile oamenilor superiori decât ceeace este imitabil și prin urmare multiplicabil. Dominând acest sistem, ne este evocată cu măestrie figura mareșalului Moltke, al cărui „plan profund era de a nu muri indispensabil". Posibilitatea de a înlocui oamenii unii prin alții, grație unor procedee generale și transmisibile, alcătuește însă simptomul acelei crize iminente a spiritului, despre care Valéry trebuia să se ocupe mai târziu, și care permite temerea că omenirea europeană descoperitoarea unei științe impersonale și a unei tehnice capabilă să fie aplicată de oricine, nu va mai fi singura să se bucure de avantagiile lor, trecând prerogativa de a stăpâni prin ele, massei omenești celei mai numeroase. Raționalismul lui Valéry știe să treacă cu ochii închiși pe lângă această primejdie, râvnind acea „Artă de a cugeta", al cărei alt capitol particular ar fi o artă poetică, în stare să corecteze și în domeniul aferent „aparența de spontaneitate, obscuritatea originii și lipsa de procedee generale". Este punctul extrem al năzuinței de a introduce lumina conștiinței în tainele creației poetice. Către Apollo, zeul luminii, după ce ar fi putut să i se adreseze lui Dionysos, se îndreaptă deci salutul: „Ce poate fi mai seducător decât un zeu care respinge misterul, care nu-și întemeiază puterea pe turburarea simțurilor noastre...? Există vreun semn mai bun al unei puteri adevărate și legitime, decât acela de a nu se exercita sub un văl?"

Intreagă această parte a gândirii lui Valéry stă sub auspiciile geniului apollinic, al luminii și ordinei, al construcției metodice și raționale. Dela rodnicia a-

cestui geniu este de așteptat nu numai realizare artistică, dar și mântuire pentru problema vieței, ilustrând și în acest punct legătura dintre artă și problematica pesimistă a vieții. Socrates propusese altădată pentru limpezirea tuturor conflictelor interne, formula **cunoștinței de sine.** Dar este posibil în adevăr a ne cunoaște? Nu ne-a arătat Valéry că gândul urmărit cu persistență nu duce de cât la perplexitate? **Când o**pera cunoștinței reușește, suflarea înghețată a realității desvăluite nu atacă însuși principiul vital al persoanei? Pentruca viața să se mențină, este necesar ca cunoașterea să-și păstreze oficiul său obișnuit, acela care împodobind realitatea cu mii de văluri seducătoare, înseamnă că introduce între realitate și reprezentarea ei un factor de diferență perpetuă. Cunoștința sau nu este posibilă sau e primejdioasă sau e disimulată. Dacă deci atâtea piedici se opun autocunoașterii, arta ne oferă în schimb modelul și îndemnul construcției de sine. Dacă este dificil sau primejdios să ne comportăm ca niște filosofi în fața vieței, putem să ne construim interior ca niște artiști. Fugacitatea și desordinea stărilor lăuntrice pot fi înlocuite, printr'o faptă analoagă artei, cu o stare de lăuntrică soliditate. Fantoma individualității haotice prinde consistență și devine personalitate durabilă și unitară. Este experiența lui Eupalinos arhitectul care, în dialogul lui Valéry, i se spovedește lui Fedru: „Construind mereu mi se pare că m'am construit pe mine". La care Socrates răspunde, cu o întrebare care conchide de fapt la o certitudine: „A te construi, a te cunoaște pe tine însuți, sunt două acte sau nu ?"

Se vorbește mult, în Franța, astăzi, de existența unui curent neoclasicist. Tocmai în anul centenarului romantic, Academia Franceză chemând în sânul său pe Paul Valéry, dă satisfacție unei orientări, care nu

preocupă numai cercurile răspunzătoare și stabilite, dar imprimă o linie de conduită celui mai îndrăzneț și întreprinzător tineret. Multe spirite franceze aderă astăzi la principiile doctrinei clasice și ele recunosc în Valéry pe un maestru și pe un îndrumător. De o sută de ani încoace, întreaga desvoltare a literaturii a mers către o apropiere cât mai mare de viață. In numele vieții a ridicat și romantismul și naturalismul drapelul lor revoluționar. Iată însă că Valéry restitue vechiul său prestigiu noțiunei clasice a formei și nu se dă înapoi să afirme situația sa antitetică față de viață. Adânca sa analiză, refăcută din mărturii variate ale operei sale, ne lasă să strecurăm o privire în regiunea motivelor psihologice și morale care susțin acest cult restabilit, dedicat formei pure și luminoase, creației conștiente și stăpâne pe sine.

1927.

VASILE PÂRVAN ŞI CONCEPŢIA TRAGICĂ A EXISTENŢII

Aproape toate textele filosofice ale lui Vasile Pârvan reproduc cuvântări pronunţate în felurite împrejurări academice şi festive. Vorbind auditorilor pe cari de curând îi adunase sărbătoarea deschiderii Universităţii din Cluj, începând unul din cursurile sale atât de ascultate la Bucureşti, comemorând pe comilitonii căzuţi în răsboiul de întregire sau luând cuvântul în Academia Română, Vasile Pârvan vorbeşte în toate aceste ocazii ca gânditor [1]). Amintind excepţia studiului despre „Ideile fundamentale ale culturii sociale contemporane", aceea a consideraţiilor de încheere ale monografiei despre Marcu-Aureliu (1909) şi a consideraţiilor de cadru din „Gânduri despre lume şi vieaţă la Greco-Romanii din Pontul stâng", se poate spune în adevăr că la Vasile Pârvan opera filosofului este fixată între limitele activităţii profesorului. Această împrejurare trebuie să reţină pe acela care vrea să-şi dea mai bine seama de caracterul filosofiei lui Pârvan. Căci faptul de a se fi adresat unui auditor, de cele mai multe ori compus din lumea tânără a ucenicilor săi, lămureşte şi leagă între ele trăsăturile acestei opere. Nu vom afla aşa dar într'însa expunerea unei doctrine în forma în care ea însăşi s'a desvoltat în mintea cercetătorului. Pârvan nu ne înfăţişează procesul cugetării sale, aşa cum ea a unificat

1) Idei şi Forme istorice, 1920; Memoriale, 1923.

un material și a câștigat o atitudine față de problemele asupra cărora se pronunță. El se mulțumește să ne expună premisele inițiale, mai de grabă chiar decât rezultatele ultime ale cugetării sale. Textele despre care ne ocupăm vor fi deci serii de intuiții sintetice, unificate de o intuiție sintetică globală, rezumabilă în acea concepție tragică a lumii și vieții, pe care vom încerca s'o schițăm aci. Adresându-se elevilor săi, profesorul de istorie antică și arheologie trebuia să se mărginească la formularea spiritului general menit să pătrundă întregul specialității pe care o profesa. Acest spirit urma să se alimenteze apoi din chiar materia specialității și astfel filosofia lui Pârvan însumează acele perspective ideale și îndrumări practice pe care o minte formată în disciplinele antichității, dar afirmând afinități congeniale numai cu anumite laturi ale ei, le putea oferi sufletelor încredințate conducerii sale. Ce poate spune un istoric al lumii vechi ucenicilor săi și făcând-o în forma capabilă să le trezească vocația și să încălzească natura lor morală, alcătueste învătătura tragică, pasionată și austeră, pe care Pârvan a cristalizat-o în opera sa filosofică.

Este sigur că succesul profesurei lui Pârvan se datorește în mare parte curagiului ei. Pedagogia este însă de cele mai multe ori o artă prudentă. Intr'o pagină dintre cele mai frumoase, Nietzsche s'a întrebat odată care să fie întelesul acelei turburătoare vorbe, pe care Socrates în clipa premergătoare morții, o adresa discipolului său Kriton: „Nu uita să jertfești un cocoș lui Esculap". Socrates optimistul, dascălul incomparabil, inventatorul metodei pedagogice, mărturisește, după Nietzsche, în această ultimă clipă a vieții sale, că întreaga sa învățătură s'a mărginit cu o rezervă mintală, pe care o destăinuește acum și după

care vieaţa ar fi în adevăr boală şi suferinţă. Lui Esculap vrea Socrates să-i adresese omagiul său postum, zeului sănătăţii căruia s'a oprit să-i sacrifice în timpul vieţii, împiedecat de sigur de teama de a nu mărturisi gândul tăinuit care ar fi putut slăbi energiile tinereşti date lui în grijă pentru a le creşte şi înobila. Pârvan a fost însă unul dintre profesorii cari au avut eroismul să calce prescripţia de prudenţă şi optimism, stabilită încă dela începuturile înţelepciunii pedagogice. In drumurile viitorului, el a înţeles să sprijine sufletele elevilor săi, nu ascunzându-le gândul tragic al existenţei, dar ajutându-le să-l utilizeze ca pe un bărbătesc îndemn către sacrificiul legat de orice viaţă închinată spiritualităţii.

Concepţia tragică pe care Vasile Pârvan o profesa, este rodul acelui sentiment al singurătăţii morale despre care scrierile şi cuvântările sale nu ostenesc să ne întreţie. Aşa ni se arată, de pildă, că în epoca în care individul nobil se formează, el cultivă prietenia ca pe o adevărată taină mântuitoare. In sufletul prietenului încearcă omul să-si recunoască icoana sa idealizată. Nevoia de a ne oglindi în sufletul semenilor o recunoaşte dealtfel Pârvan ca pe o caracteristică omenească foarte generală. Derivată din însăş dorinţa noastră de nemurire căci „a fi observat este o nemurire în miniatură", înţelegem cât de puternică trebue să fie această înclinaţie în acel suflet tineresc, în care cunoştinţa progresivă de sine are ceva din farmecul delectabil al cuceririi prin cunoştinţă a întregei lumi. Progresul experienţei îl duce însă în mod invariabil pe omul tânăr la concluzia că prin ceeace este absolut original în sufletul nostru este cu neputinţă de a obţine acordul cu sufletul prietenului. Intr'o pătrunzătoare pagină de analiză psihologică, ne-a

descris Pârvan procesul acestei treptate izolări morale. Schimbul de imagini din care e alcătuită prietenia se dovedește curând a fi însuflețit mai de grabă de gândul egocentric al posesiunii de sine, decât de pornirea altruistă a asimilării cu altul. Asprimea relațiilor practice nu întârzie apoi să ne invite la acea retragere în propria intimitate, în care bunul sacru al individualității cată să fie sustras atingerii profanatoare a celor ce nu pot nici când înțelege valoarea lor unică. „Nu devin oare relațiile dintre prieteni din ce în ce mai superficiale — se întreabă Pârvan — chiar între sufletele alese și subtile, pe măsură ce prietenii devin mai maturi în vârstă și experiență? Ceeace e în noi cu totul imaterial, neexpresibil în forme bine definite, obiective, ceeace e propriu zis veșnic individual, neasimilabil altor suflete, are nevoie mereu de o primire așa de iubitoare, delicată, fin impresionabilă, încât asprimea relațiilor efective din viață, alungă chiar între prietenii cei mai înrudiți efectiv, acel parfum specific al ființei unice, deplin deosebite de cele dimprejur, în adâncul tainic al sentimentelor pe care, neînțelese de nimeni, le luăm cu noi, imaculate de atingerea cu aproapele, înapoi în lumea din care sufletul nostru neapropiabil de cele pământești le-a adus cu dânsul".

Singurătatea este așa dar în primul rând rezultatul asprimei practice a vieții. Dar ea este și o consecință a dualismului ființei noastre. Fiind suflet și corp în același timp, individul nu poate să manifeste infinita variație și libertate a celui dintâiu decât prin mijloacele mărginite și mecanice ale celui din urmă. Marei diferențieri a vieții interioare, învelișul nostru corporal nu-i poate oferi, pentru a se exprima, decât niște mijloace cu totul generale. Ceeace este absolut original și subtil diferențiat în ființa noastră este destinat ace-

lei tăceri care măsoară singurătatea noastră fatală. Singurătatea rezultă prin urmare şi din neputinţa de a ne comunica. Aşa se plânge sculptorul Algenor în memorialul „Laus Daedali": „Nu sunt atâtea gesturi şi atâtea măşti, câte gânduri şi câte patimi se sbat în noi. Va trebui deci să dăm acelaşi gest şi aceeaşi mască unor mişcări şi atitudini diferite ale sufletului". Nici limbajul de cuvinte pe care îl întrebuinţează poeţii lirici şi tragici nu este mai apt pentru a exprima viaţa interioară. Limbajul este în adevăr elaborat în viaţa socială; el silueşte gândul să intre în nişte tipare comune întregei colectivităţi şi, prin urmare, este impropriu revelaţiei strict personale a fiecăruia dintre membri ei. „Nu silim noi oare gândul nostru. se întreabă Algenor, să semene cu al oamenilor celorlalţi, ca să-l înţeleagă şi ei? Şi dacă se aseamănă cu al lor, întru cât mai e al nostru şi la ce bun să ne mai chinuim să-l spunem? Iar de nu e ca gândul oamenilor celor mulţi, cine să-l înţeleagă şi de ce ne-am mai chinuit să-l spunem?". O asemenea dureroasă aspiraţie către inefabil străbate din multe pagini ale lui Pârvan.

Din conştiinţa singurătăţii omului în lume s'a născut tragedia grecească. Odată cu primele pâlpâiri ale determinismului universal, în forma imanentistă şi dialectică proprie unei anumite gândiri greceşti, omul înţelese că vieaţa sa este prinsă în mişcarea generală a Cosmosului şi subjugată ei. „Divinitatea unică, neapropiabilă simţurilor noastre greoaie, existentă în sine şi prin sine ne emanează şi pe noi, ca suflet, cum emanează ca forme în sine, toate imaginile pieritoare care sunt obiectele lumii acesteia. Dar şi cei ce căutau Fericirea şi cei ce căutau Inţelepciunea au văzut limpede că nu partea, care e omul, ci totul, care e Cosmosul, ori Divinitatea imanentă lui, hotărăşte.

Legile după care trăeşte acest Tot mă duc şi pe mine, partea, îmi impun fatal voia lor... Eroii îşi luaseră asupra lor simbolul pătimirii omului sub asprele legi ale Firei... Astfel se născuse gândul tragic". In zadar va încerca omul să-şi asocieze destinul său cu al semenilor. Când în zidul închisorii noastre, spune Pârvan, am reuşit să facem o spărtură, din turnurile învecinate ne întâmpină, nu semne de iubire, ci priviri de ură. Aşa ne apare tragedia, drept „cântecul de jale al lui Eros torturat de Eris, al Iubirii chinuite de Discordie". O singură scăpare există din această ursită comună muritorilor. Am spune că conştiinţa trebuie să-şi schimbe poziţia sa faţă de lume, să înceteze de a i se opune, pentru a încerca să se fuzioneze cu dânsa într'un elan panteist. Dar aceasta va fi posibil tot în singurătate. Hulită atâta vreme cât ne opune lumii, singurătatea trebue să fie binecuvântată întrucât ea ne oferul darul acelui răgaz solemn şi emoţionat în care toate manifestările firei se îmbogăţesc cu valori familiare. Singurătăţii i se adresează deci imnul: „In liniştea ta natura ni se deschide toată: auzim iarba cum creşte, înţelegem simţirea florilor. Auzim glasul mugurilor veseli, chiuind de regăsirea luminii, şi înţelepciunea fiarelor grave care se gospodăresc în pădure, şi cântecul neîntrerupt şi vesel a tot ce trăeşte în lume, şi tremurarea holdelor la apropierea grindinei sure, şi fremătarea codrilor la venirea furtunei de vară, şi schimbarea la faţă a apelor cu fiece ceas al zilei, şi schimbarea la sunet a vântului cu fiece semn al cerului, toate ni le dărueşti spre pacea binecuvântată a inimei noastre". Nu numai că, în singurătate, natura se însufleţeşte prin pătrunderea ei simpatetică cu valorile sensibilităţii noastre, dar glasul amintirii ne grăeşte acum mai fidel. chipuri şi forme îngropate de mult în adâncurile

memoriei sunt rechemate la viață și împodobite din nou cu farmecul virginal al primei percepțiuni. La Callirhoë privise Algenor jocul grațios al unor tinere trupuri. Amintirea se dovedește acum necredincioasă, greoae și înegurată. Dar singurătatea împlinește și minunea rechemării la viața fragedă a lucrurilor uitate de mult; „Se trezesc din adâncul uitării gânduri și forme fecioare; ca fumul pe piersica moale, ca brumarea pe strugurii negrii, așa acopere noul imaginile chemate la viață". Pentru toate subtilele melancolii ale sufletului, un singur remediu există, nimicirea formei noastre mărginite, imperfect instrument de manifestare a tumultului lăuntric, cauză esențială a singurătății noastre. In contopirea cu infinitul cel fără formă, sufletul aspira ca în spre condiția supremei lui libertăți. Astfel „omul nenorocit singur, și geniul singur, și umanitatea singură, și pământul singur, și tot ce-i finit, singur, se dorește desfăcut, nimicit, unit cu Infinitul, ca să înceteze chinul de a se simți pe sine cu început și sfârșit".

Dar panteismul se prezintă la Pârvan nu numai ca elan sentimental, ca înclinație extatică de asimilare cu natura, dar și ca idee filosofică sistematică. Adus să se pronunțe asupra scopului culturii omenești, Pârvan îl fixează în „creșterea ritmului personal prin unificarea lui cu un ritm cosmic". La acest rezultat, omul nu poate ajunge decât printr'o neîntreruptă spiritualizare a ființei sale. Reluând o distincție care datează de fapt dela Aristoteles, spiritul ne e înfățișat ca mișcare și e opus materiei care ar fi inerție. Printr'o treptată dinamizare spirituală, noi anulăm puterile morții închise în materialitatea noastră și ajungem să ne împărtășim dela viața veșnică a universului. Adevăratul scop al vieții este o necontenită „luptă împotriva morții". Morala sa se va organiza deci în jurul acti-

vităţii cu orice preţ, a sforţării perpetuu creatoare. In formă negativă, această etică a muncii va recunoaşte că: „Fiece neglijenţă, fiece slăbiciune, fiece adăstare, fiece îndoială înseamnă laşitate, fiece neluptă e necreare, e dezertare dela demnitatea umană. Oamenii cari nu sprijină viaţa în ei înşişi şi în aproapele sunt apostaţi şi ei otrăvesc societatea, trădează viaţa şi sprijină moartea". Istoria desfăşură efectiv o asemenea sârguinţă şi rezultatul ei e cultura omenească. „Evoluţia spiritului omenesc e istoria ritmului vieţii creatoare. Cultura omenească e ritm solidificat în fapte". Ar trebui să citām îndelung pentru a justifica această lature a gândirii lui Pârvan. Din nefericire însă, ideea de ritm, care stă aci în centrul explicaţiilor sale, mi se pare mai degrabă contradictorie şi toate paginile care o desvoltă prezintă dificultăţi de interpretare. Aşa, de pildă, ritmul ne este înfăţişat uneori ca o formă a intuitiei în sens kantian, întocmai ca spaţiul şi timpul: „Poziţia unui obiect în lume nu se poate înţelege fără Spaţiu, desfăşurarea unei deveniri, dela neexistenţă înapoi la neexistenţă, nu se poate înţelege fără Timp, iar mişcarea universală nu se poate înţelege fără Ritm. Ca atare şi ritmul e un aspect antropomorf, iar nu o entitate cosmică". Cu toate acestea, o pagină mai departe ritmul ne este prezentat ca o realitate extrasubiectivă, căci numai astfel are înţeles pasagiul: „După cum toate încercările noastre de a contrazice legea gravităţii universale sunt, mai curând sau mai târziu, nimicite, tot aşa orice evadare conştientă a ritmului omenesc din cadrele ritmului cosmic este fără întârziere pedepsită". Ba chiar această din urmă semnificaţie (primită deocamdată şi de noi) este singura care lămureşte teoria lui Pârvan asupra posibilităţilor de cunoaştere ale spiritului nostru, teorie care aminteşte întrucâtva ideea foarte răs-

pândită în Renaştere asupra relaţiilor dintre univers şi om, dintre macrocosm şi microcosm: „...Sufletul nostru poate întrevedea **„adevărul" absolut**, întrucât noi suntem tot parte din Cosmos, construită după aceleaşi legi şi vibrând ritmic după aceleaşi legi". Este drept a spune că textele filosofice ale lui Pârvan prezintă uneori asemenea dificultăţi, complicate încă de o nomenclatură puţin obişnuită. O cercetare amănunţită le va releva poate odată. Aci e vorba însă de o încercare cu mult mai generală şi care şi-a propus să degajeze spiritul unei învăţături dela a cărei influenţă mai este încă mult de aşteptat.

Ritmizarea spirituală a fiinţei noastre se produce totdeauna cu sacrificiul fericirii noastre pământeşti. Creşterea întru realitatea cosmică „se hrăneşte din durerea celor singuri şi muritori". Geniile, „marii turburători de suflete", sunt nefericite. Dar „marele lor chin... e biruirea inerţiei". Un mare rol, dar nu un rol exclusiv, acordă Pârvan geniilor în procesul istoriei. Căci ele sunt factorii propulsivi în istoria lumii, în luptă cu factorii inerţi ai vieţii biologice şi sociale: „Este în ritmul activ o parte foarte însemnată de ritm pasiv (!), de resonanţe străine ideii ritmice pure. Istoricul individualist ar face o greşeală elementară dacă ar nega aceste elemente ca determinante ale ritmului activ, original-individualist, genial-creator. Totuşi greşeala ar fi mult mai uşoară ca a istoricului social-evoluţionist, care ar încerca să explice numai prin stări generale, social-psihologice, punctele iniţiale, spiritual-revoluţionare, ale marilor deveniri culturale. Căci ceeace face puterea uriaşe a ideii creatoare de noui ritmuri este tocmai spontaneitatea ei, independenţa şi superioritatea ei faţă de mediul contemporan. Partea capitală a puterii energetice este tocmai subconştientul caracteristic personal, stilul exasperat individualist

al ritmului ei". Nu numai pentrucă au existat genii, istoria lumii a luat desvoltarea pe care o cunoaştem, dar şi cu toate că ele au existat. Cum însă nici cu privire la acestea, desvoltările lui Pârvan nu sunt scutite de unele dificultăţi, întâmpinăm şi păreri care se opun celor de mai sus: „In ritmica universală orice agitaţie prea violentă, orice sbor prea îndrăzneţ, orice explozie solitară a geniului individual nu poate cu nimic schimba vibrarea şi ritmul devenirii eterne. Nu **pentrucă** (opiniile de mai sus ne îndreptăţeau să spunem: **nu numai** pentrucă....) a existat Socrate, Alexandru, Isus ori Mohamed, lumea noastră a devenit cum este, ci ea a devenit şi devine, **cu toate că** există şi genii".

Formarea geniilor sau cel puţin a personalităţilor superioare, în care spiritul să ajungă la o ritmică mai intensă, rămâne cu toate acestea scopul culturii în societate. După cum toate enunţările de mai sus ne-au pregătit, filosofia socială a lui Pârvan ar fi putut avea un pronunţat caracter individualist-aristocratic. Acestui individualism îi recunoaşte el meritul de a fi „ţinut în frâu socialismul gregar prin tirania voinţei unitare, instinctiv organizate, a individului-erou, care a impus autoritatea sa, puterea sa, strălucirea sa, garantând siguranta individului slab, prin justiţie şi teroare" Individualismul aristocratic se situează a.a dar către începuturile societăţii, nu în viitorul ei şi când examinează idealul nietzschean al supraomului, Pârvan divulgă parţialitatea lui. Radicalismul aristrocatic (expresia este a lui Brandes) preconizat de Nietzsche, are un caracter estetic: „Supraom faţă de ceilalţi simpli oameni, cu depline puteri, el nu are a da seama nimănui decât conştiinţei sale de materialul sufletesc sfărâmat pentru a înfrumuseţa şi intensifica viaţa proprie, singura viaţă pentru dânsul valabilă în lupta eroică dintre titanii estetismului". Impotriva acestui

estetism, Pârvan ridică în altă parte protestul său: „Căci înțelesul vieții umane nu este estetic, ci etic. Nu animal frumos, ci animal bun are a deveni omul, dacă e ca societatea omenească să se deosebească de haitele de carnasiere ori de turmele de ierbivore ale lumii infraumane". Dar nu numai în forma lui estetică ci în forma lui **eroică** stipulată de antichitate, individualismul aristrocratic nu poate cuceri toată simpatia lui Pârvan. In această privință, profesorul de istorie antică se îndepărtează de idealul lumii vechi, în perioada ei clasică, pentru a adera la idealul mai tardiv, elaborat sub tripla influență a stoicismului, neoplatonismului și creștinismului. „Antichitatea „clasică" a fost strict „egoistă" și „aristocratică" — cetim în studiul despre Marcu-Aureliu — Platon însuși a făcut deosebiri, înjositoare pentru neamul omenesc, între diferiții săi membrii: căci Platon însuși era un erou: și eroii gândurilor, ca și ai faptelor, sunt cruzi și disprețuitori pentru massa cea mare a „semenilor" lor. Indată ce „filosofia rațiunii", în care concepția eroică își găsise expresia, fu înlocuită prin „filosofia iubirii" neoplatonică și creștină, atunci „pentru prima dată, nu eroul, ci martirul reprezintă efloreșcența cea mai pură a idealității omenești: cel ce luptă **e mare;** cel ce suferе însă, **e sfânt;** și sfințenia e singura cale spre cer; ea stă infinit mai presus de mărimea eroică".

La punctul de vedere creștin, Pârvan simți totuși că nu poate rămâne. Mai întâi pentrucă învățătura lui Isus i se părea că a înlocuit „principiul idealist al **datoriei** prin cel utilitarist al **răsplății**". Acesta din urmă a devenit însă imposibil în măsura pierderii credinței în nemurirea sufletului. Pentru o viață sacrificată cu frumusețe, credința în viața după moarte nici nu i se pare necesară lui Pârvan și în cântecul de jale închinat comilitonilor academici, căzuți pentru apărarea

Patriei, el evoacă astfel moartea lor: „Şi totuş nu puţini au fost şi acei cari s'au luptat eroic, au fost cel mai curat izvor de îmbărbătare pentru tovarăşii de calvar şi au murit frumos, fără să fi crezut, fără să fi putut crede în nemurirea sufletului, pentrucă mintea lor deprinsă în gândul cosmic îi împiedeca de a admite, numai la fiinţa plăpândă umană, o excepţie dela legea universală a morţii individuale întru perpetuarea vieţii colective" Pentrucă ideea răsplăţii de după moarte a devenit aşa dar dificilă, Pârvan va cere o revenire către idealul datoriei fără răsplată al antichităţii stoice. „Comentariile" lui Marcu-Aureliu sunt astfel propuse ca un adevărat îndreptar al omului modern. In ele va afla acesta o temperare a înclinaţiei sale de a se suprapreţui, o calmare a neliniştei pe care ideia perenităţii o sădeşte în inimile muritorilor, prin gândul paralel şi opus al încadrării noastre în armonia cosmică. Acestea sunt concluziile studiului despre Marcu-Aureliu, dar şi ale unor meditaţii de mai târziu, ca de pildă ale aceleia închinate istoricului şi teologului Constantin Erbiceanu, predecesorul său la Academia Română: „Continua comparaţie — cetim aci — a soartei omeneşti cu nesfârşitul Cosmosului e cel mai bun ajutor împotriva prea marei bucurii ori prea marei întristări de lucrurile pământeşti". Cu sufletul său de întemeietor de curente spirituale, Pârvan visează o nouă religie, pe o temelie filosofică antică şi naturistă şi pronunţă crezul „fericirilor" ei: „Umanitatea noastră n'a fost încă în stare să întemeieze noua religie, real-idealistă, care să crească întreaga noastră fiinţă spirituală în gândul existenţei exclusiv terestre, dând astfel, în îndelungată pregătire, sufletului nostru chinuit de dorul infinitului şi nemurirei, cuvântul de mântuire, ineluctabil: „Nu spera în ceeace nici stelele, care ne apar veşnice, nu au. Ci adevărul e acesta:

Fericiți cei cari nu-și irosesc viața, căci o alta nu e; fericiți cei cari luptă împotriva morții, creând mereu gânduri și viață, căci fiecare clipă mai mult, trăită în frumusețe, e o întreagă eternitate; fericiți veți fi, când veți avea credința că în Cosmos nu e nici viață, nici moarte, nici bucurie, nici întristare, ci numai mișcare, numai devenire; din eternitate, în nemărginire". Este în toate acestea, în acest tragic păgânism recrudescent, ceva din acel eroic consimțimânt la viață, pe care îl afirma Nietzsche, când pus în fața uriașei și absurdei monotonii a „revenirii eterne", pronunța un formidabil „da", primea cu tărie de a reface împreună cu toată speța și de un număr infinit de ori, experiența dureroasă a umanității. Această afirmare a vieții, despuiată de iluziile ei, este bunul pe care Pârvan, împreună cu Nietzsche, îl propune lumii moderne, ca un dar extras din adânca lor cufundare în culturile antice.

Zece ani după ce publică lucrarea despre Marcu-Aureliu, Pârvan avea ocazie să dea ideilor trezite mai întâi de studiile sale de tânăr clasicist o expresie aplicată la realitățile contimporane. „Arhiva pentru știința și reforma socială" cuprinde în primul său an două contribuții ale lui Pârvan: studiul despre „Ideile fundamentale ale culturii sociale contemporane", citat și mai sus, și un „Plan de organizare și de lucru propus Secției culturale a Asociației pentru studiul și reforma socială". Cea dintâi din aceste contribuții poate apărea ca expunerea de motive a celei de-a doua, tipărită câteva luni mai târziu. Ele sunt deopotrivă plătirea acelei datorii sociale, despre a cărei noblețe avusese prilejul să se instruiască în aforismele împăratului filosof. Studiul din primul număr al „Arhivei" este un inventar sistematic al feluritelor idei și tendințe capitale ale cugetării sociale, printre care preferința sa

practică alege și precizează. Tocmai acest studiu și „Planul", care îl aplică, dovedesc cât de temeinice sunt ideile filosofice ale lui Pârvan, cât de intim întrețesute în structura sa morală, ca unele ce hotărăsc atitudinea sa și îl decid la acțiune Aproape nu este concept din ceeace alcătuește metafizica și etica sa, care să nu comporte aci o consecință. Am văzut câte motive opunea Pârvan individualismului aristocratic. El se declară acum pentru o directivă socială democrată, ca una care ajută la spiritualizarea masselor, fie ea și minimală, dar mai ales ca una care, prin extinderea culturii, usurează valorificarea individuală. Democrația este, prin urmare, un simplu mijloc, conducând către spiritualizarea individuluiș Nefiind aristocratică, filosofia socială a lui Pârvan rămâne totuși individualistă și de aceea între cele două idei ale culturii sociale contemporane, egalitatea și libertatea, el afirmă primatul celei din urmă. Cele arătate mai sus neau dovedit că pentru Pârvan socialul e mai degrabă un factor de inerție față de necontenita dinamizare spirituală închisă în posibilitățile individului. Deaceea el nu va putea rămâne la acele forme ale democrației moderne, al căror scop intrinsec este solicitarea spiritului social, cultivarea lui ca un scop în sine. „Socialul leagă — ni se spune — individualul liberează. Pozitiv sau negativ, apăsarea faptelor sociale produce gândul de libertate în elementele vii, indivizii, apăsați de aceste fapte. Gândul acesta e însăși cultura, căci el cuprinde voința spre mai puțină apăsare, spre mai puțină materialitate, primitivism, slăbiciune de turmă, adică gândul spre o perfecționare a individului ca să reziste mai bine la apăsarea socială". Filosofia socială a lui Pârvan unifică elementele unui dualism care ar fi putut da naștere cu ușurință unui contrast iresolvabil, dacă spiritul său călăuzit de măsură și bună-

voință omenească n'ar fi purtat de grije. Aderând la un individualism spiritualist, dar în același timp lăsându-se cucerit de ideea datoriei față de semeni, această parte a filosofiei lui Pârvan, este în adevăr socială, fără să fie socializantă, ea își propune idealul acțiunii în societate și prin societate, dar numai cu scopul de a-l elibera pe individ și de a-l îndruma către menirea sa sipirituală. Dialectica studiului din „Arhiva" este în întregime condusă de ideea de a găsi corectivele unei impietări excesive a spiritului social, dar și a tuturor exceselor la care imperialismul individualității poate conduce. „Programul", despre care a fost vorba, precizând la rândul lui toate elementele de care o propagandă socială trebuia să țină seama, face însă un loc de o lărgime cu totul caracteristică, propagării factorilor ideali în cultura individualității.

Desvoltările de până acum ne readuc la punctul de plecare. Care va fi atitudinea pedagogică a profesorului care a recunoscut singurătatea omului în lume, vraja desfacerii de cele mărginite și a ridicării la dinamismul spiritului pur, cerința unei vieți care nu consimte să capituleze în fața nici unei sforțări, pentrucă orice slăbire, orice oboseală este o trădare față de menirea spiritual-activă a ființei noastre? Ce disciplină va căuta să insufle elevilor săi, magistrul care a aflat că pentru câtă încordare cere preceptul cosmic dela noi nu numai nici o răsplată nu este cu putință, căci vitejia sa nu admite să se sprijine nici măcar cu iluzia mângâietoare a vietii de dincolo, dar mai degrabă sbuciumul și suferința sunt singurul preț al celor mai prețioase dintre ostenelile noastre? Din reflecția cea mai pesimistă asupra soartei omului în lume el a extras imperativul supremei lui solicitări active. O înaltă noblețe morală îl făcea pe Pârvan să acorde vieții totul, întimp ce pentru el însuși se împiedica să aștepte

ceva. Această atitudine este virtutea capitală a pedagogiei lui Pârvan.

Curagios, după cum o asemenea etică a sacrificiului îl autorizează, el afirmă auditorilor săi de la Cluj, că „istoric, adică evolutiv-uman, popoarele trăesc numai prin fapta precursorilor și revoltaților". El ar dori să afle deci printre ascultătorii săi „un anarhist al legilor actuale ale gândului, un neliniștit, un chinuit căutător de legi nouă". Acordul entuziast al sufletelor, pe care experiența prieteniei nu îl lăsase să subsiste, el vrea să-l recupereze acum, în comunitatea universitară „Profesorul să se facă și el simplu școlar — își impune Pârvan — alergând la un loc cu copiii și adolescenții după licuriciul minunat al gândului, care luminează în întunerecul banalității utilitare zilnice Cât spirit de acesta, de camaraderesc entuziasm, pentru idealul de toate felurile, va fi într'o școală, atâta libertate a gândului și deci atâta putință de înflorire a sufletelor, va fi în acea tovărășie de viitori oameni". Noii comunități universitare el îi desemna ca scop „spiritualizarea marelui organism social-politic și cultural-creator care e națiunea". Pentru aceasta el indica o singură metodă: „cultura și selecțiunea sufletelor superioare, prin punerea la probă a fiecărui individ, care ne este încredințat, cu piatra de încercare a cultului Ideii. Cine rezistă și dă scântei e vrednic să intre în confraternitatea Universității naționale. Cine este un simplu pietroiu brut e dat înapoi în grămadă, spre a servi ca pavaj de șosea pentru construirea drumului nou către sferele de sus". Către aceste regiuni superioare, către condiția de spiritualitate cea mai general-omenească, vrea Pârvan să-și îndrumeze școlarii săi. Dar de aci rezultă două consecințe: mai întâi nu intensificarea expresă a caracterului etnografic în tineretul care aleargă la luminile Universității, poate să fie scopul înrâuririi pe-

dagogice. Etnograficul este expresia limitelor noastre în timp și spațiu și el va influența cultura, chiar fără intervenția anume a cuiva. Ba chiar etnograficul va colora cu tonurile lui specifice întreaga creație a culturii naționale, într'un chip de neînlăturat și într'o măsură proporțională cu aspiratia ei către formele generice ale spiritualității. „Lărgind și aprofundând cultura noastră de simpli oameni, ca oricari alții, devenind cât mai spiritualizați ca cetățeni ai lumii, subconștientul specific național din noi, care colorează fatal orice creație superioară de artă, filosofie ori știință, din pricina preocupării instinctului asupra inteligenței în orice inspirație nouă... are un câmp mult mai vast de manifestare, atât intensivă cât și extensivă". Elaborând specificitatea națională prin chiar mijloacele înălțării noastre general-omenești, ar fi cu totul greșită întreprinderea de a încetățeni printre noi, formele specifice ale culturilor streine, cu atât mai puțin ale uneia singure. Nu dela aceste forme, ci dela ideile capitale ale culturilor străine, au a se adăpa sufletele noastre și anume dela un număr cât mai mare de idei, aparținând unui cerc cât mai variat de culturi. „Nu cultura superioară a unei națiuni — prescrie Pârvan — ci cultura a cât mai multor națiuni, are a ne interesa. Numai așa putem ucide mimetismul ieftin al formelor și sili la gândire, la luare de poziție personală, originală". Legată la bază prin iubire, prin emulația entuziastă a profesorului cu discipolii săi, inspirată de credința în menirea spirituală a omului, propunându-și selecția sufletelor superioare și spiritualizarea organismului național, pedagogia lui Pârvan pronunță cuvântul de care timpul nostru avea mai multă nevoie.

Cugetarea pe care în linii foarte generale am caracterizat-o aci, am denumit-o „tragică", fără să fi avut prilejul de a justifica mai de aproape această denu-

mire. Este necesar deci a spune că „tragică" este orice viziune a lumii, care presupune o astfel de rânduială a lucrurilor, încât purtătorii valorilor pe care le socotim mai prețioase sunt sortiți suferinței și nimicirii. Această structură a realității nu împuținează, nu scade energia lui morală, nu devastează sufletul tragic. In fața vieții pe care a recunoscut-o dureroasă și nedreaptă, sufletul tragic se simte, dimpotrivă, acordat eroic, căci adorația valorilor care constituesc excelența speței noastre, crește în măsura compătimirii pe care ne-o inspiră soarta celor cari le întrupează și ne face să dorim pentru noi înșine un destin asemănător. Tragismul presupune deci o metafizică, un fundal de reflecție filosofică asupra constituției realității, un sentiment pesimist al vieții, dar o atitudine etică afirmativă și eroică. Acolo unde întrunirea acestor factori n'a fost cu putință, tragismul n'a putut apărea. India veche dispunea de o metafizică pesimistă, dar șirul ideilor se desfășura astfel, încât omul nu ajunsese să se prețuească, ideia individualității ca bunul cel mai înalt al vieții nu apăruse încă. Față de vieața pe care ni s'a dat să o trăim, atitudinea vechiului indian era simplă, univalentă, el o resimțea ca dureroasă și aspira s'o anuleze. Omul nu se smulsese de multă vreme din starea de mistică participare cu întregul complex al realității și tânăra lui individualitate resimțea o asemenea teroare la gândul de a purta singur aspra luptă a vieții, încât mai bucuros doria el reîntoarcerea în vechea unitate primitivă, în care omul trăia fără chinuitoarea conștiință de sine. Interesant este de observat că vechea idee panteistă a indienilor, încetează să mai fie pentru Pârvan o năzuință către nimicirea acestei conștiințe prin pierderea ei în unitatea dinaintea creațiunii în forme individuale; ea devine tocmai o trebuință de amplificare a eului conștient până a-l face

receptiv pentru expresia cea mai intimă a naturii, până la a obține permanenta contemporaneitate a prezentului conștiinței cu trecutul memoriei și până la ridicarea aceluiași eu la nivelul ritmului celui mai pur al dinamicei spirituale. In aceste trei direcții am văzut că râvnește neopanteismul lui Pârvan.

Ceva din tinerețea lumii trebuie să recunoaștem și în ființa vechiului grec. Filoctet care plânge copilărește și viteazul Achile care imploră ajutorul mamei sale Tetis, când Agamemnon îi răpește pe Briseida, sunt simboluri mișcătoare ale unor ființe relativ încă neajutorate. Față de indian, grecul înfățișează totuș o etapă superioară a procesului psihologic. Atitudinea sa față de realitate a devenit ambivalentă: el se teme de ea și în același timp o iubește. Expresia acestei atitudini noui este tragismul grec. Prin el, omenirea se solidarizează în jurul valorilor superioare ale existenței și ridică protestul ei împotriva zeilor răi și a destinului inclement. Conștiința individuală a ajuns în tragismul grec până la conștiința nobleții individuale. Tragismul a devenit apoi un puternic factor de promovare a individualității și ceva din aspra lui mândrie continuă să domine viața socială a antichității, până către sfârșitul ei. Stoicii demnitari romani, cari își ridică singuri viața, când groaznicul regim imperial devine intolerabil, ilustrează în fața lumii și a posterității adevărul tragic că excelența omenească nu poate avea o soartă mai bună în conrupta așezare de lucruri a timpului. Astfel în marea prăbușire a antichității târzii o singură idee este salvată și anume aceea a valorii esențiale a individualității.

S'a spus că pentru epoca noastră tragismul a devenit imposibil. Știința dă omului puterea să supună natura și să reformeze societatea. Individualitatea nu are a se mai teme de realitate, pentrucă ea a devenit ma-

leabilă în mâinile ei. La ce bun dar strigătul de durere și orgoliu al tragediei, când vechiul element advers al realității stă acum domesticit în fața noastră? Sentimentul tragic a încetat de fapt să mai inspire în aceeași măsură ca altă dată, concepția modernă despre lume și vieață. Din când în când totuși o nouă provizie de vitalitate animează tragismul și acest aflux îi provine din trei părți. Mai întâi creștinismul proectează asupra culturii noastre o imensă umbră tragică. Isus Christos este acela care a întrupat în restriștea pământească valoarea supremă a Divinității și oricine simte creștinește meditează la groaznicul rost al lucrurilor care a rezervat Fiului Omului destinul crucificării. Adorația lui Isus Christos întreține într'un imens număr al sufletelor moderne sentimentul tragic al existenței. Pârvan, a cărui atitudine față de creștinism trecuse, după cum am văzut mai sus, în faza problematică, își alimenta tragismul său și din exemplul lui Christos și câteva din cele mai frumoase pagini ale dialogului „Anaxandros" sunt închinate acestei meditații. In al doilea rând, optimismul științificist și progresist al vremii, amenință uneori să încarce ființa omenească cu suficiență. Tragismul apare atunci ca o reacție. El ne reamintește nesfârșitele regiuni ale necunoscutului care încă ne înconjoară și scormonește în suflete conștiința unei perfecțiuni care nu e a puterii noastre tehnice, ci a ireductibilei esențe a personalității noastre. In sfârșit, desvoltarea societăților moderne amenință să meargă către o relativă slăbire a conștiințelor individuale, prin riguroasa lor încadrare în rosturile colective. Tragismul, cu brusca lui răscoală a individualității, poate menține o conștiință care se găsește în primejdie de a fi sufocată. Este sigur că individualistul spiritualist Pârvan a poposit și la aceste izvoare.

Tragismul lui Pârvan ar fi fost justificat chiar numai

dacă ar fi dat replica acestor felurite împrejurări ale culturii contemporane. Gânditorul chemat la conducerea spirituală a neamului său putea găsi însă și motive mai speciale pentru doctrina pe care o profesa. In lupta de afirmare a culturii noastre naționale, este mare nevoie de individualități puternice și creatoare. Chiar regulata funcționare a vieții noastre cetățenești, are nevoie de oameni tari și conștienți. Pârvan a încercat să trezească această chemare a individualității, evocând măreția ei străbătătoare prin vitregia realului.

Sguduind sufletele, el spera să le înroleze în armata spiritului și, pentru a obține numai devotamentul lor absolut, el nu le făgăduia nici fericirea ușoară de aci, nici nesfârșita beatitudine de dincolo. Pentru a ilustra această învățătură, ne-a oferit pilda sa. Soldat nerăsplătit el însuși, a urmărit victoria spiritului până la punctul în care sărmana sa limită materială, pricina atâtor dureri pentru sufletul său doritor de întrepătrundere iubitoare cu semenii, s'a deslegat și s'a risipit.

1927.

BENEDETTO CROCE

Benedetto Croce este astăzi filosoful cel mai reprezentativ al Italiei. Exercitând în propria lui patrie o întinsă şi variată influenţă, opera lui Croce înfăţişează în acelaşi timp un răspuns original la câteva din întrebările cele mai acute ale filosofiei contimporane. Traduse în mai toate limbile culte, lucrările lui Croce au devenit de multă vreme universale şi, în legătură cu ele, se poate aprecia contribuţia italiană în domeniul filosofiei actuale. O expunere a punctelor de vedere care domină această cugetare poate fi socotită binevenită, dacă întărind dorinţa cititorului român de a cunoaşte mai de-aproape operele filosofului din Neapole, înviorarea pe care au resimţit-o în patria sa atâtea domenii ale cercetării şi poate chiar viaţa morală a ţării, s'ar răsfrânge şi asupra publicului nostru.

Ocupându-ne cu filosofia lui Croce, reamintirea câtorva împrejurări mai de seamă ale vieţei sale este necesară. Croce concepe, în adevăr, filosofia ca pe o întreprindere teoretică a spiritului, adânc întreţesută cu viaţa istorică a epocei în care gânditorul trăeşte şi, prin urmare, cu propria sa biografie. Rămânem aşa, dar. în cadrul concepţiei sale şi adoptăm punctul de vedere din care contribuţia sa ar dori să fie înţeleasă, amintind câteva din amănuntele mai caracteristice ale formaţiei şi carierei sale. In acest scop, Croce însuşi ne vine în ajutor prin acea schiţă autobiografică pe care a redactat-o în pragul aniversării a cincizeci de

ani de viață și care, sub titlul „Contributo alla critica di me stesso" (Napoli 1918), a apărut în Italia într'un tiraj restrâns, apoi în limba franceză în „Revue de Métaphysique et de Morale" (Ianuarie 1919), cât și în publicația germană „Die Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen" (vol. IV, Leipzig 1923), de unde o vom întrebuința și noi.

Benedetto Croce s'a născut la 25 Februarie 1866 în localitatea Pescasseroli, din provincia Aquila. Descendent al unei vechi familii napolitane, copilăria lui Croce s'a desvoltat într'o atmosferă de conformism religios și legitimism politic, în care adeseori răsunau manifestările de devotament și simpatie față de vechii stăpânitori burboni ai țării. Ca în împrejurarea atâtor alte vieți de filosof, Croce a rupt de timpuriu cu postulatele copilăriei sale și vocația sa s'a precizat de sigur din împotrivirea față de tradițiile mediului și familiei sale. Pierzându-și credința și recunoscând mai târziu care a fost însemnătatea revoluției italiene și valoarea unor nume ca acelea ale lui Cavour, Mazzini și Garibaldi, Croce a păstrat totuși din influențele primei sale formații antipatia vechilor conservatori împotriva „vorbăriei liber-cugetătoare, repulsia față de vorbele mari și exagerările de tot felul", după cum din obiceiul de a se spovedi, practicat în institutul catolic în care își petrece câțiva ani ai copilăriei, i-a rămas acea „aspirație laborioasă către exactitate", de care cercetătorul de mai târziu a avut atâta nevoe. Mediul legitimist și catolic al familiei și școalei în care intră mai târziu, opunea un fel de negațiune pasivă noului regim politic, în care oamenii celui vechi știau că nu pot să joace vreun rol. Acestor prime impresii, i se datoresc poate puținul gust pe care Croce îl resimte și mai târziu pentru agitațiile vieții politice, dragostea sa pentru trecut, iubirea unei vieți calme, consacrate

întru totul studiului și meditației. Este foarte caracteristică în această privință mărturisirea pe care Croce, senatorul și fostul ministru al instrucției publice, a făcut-o odată comentatorului său G. Castellano, atunci când îi destăinuia visul cel mai intim al sufletului său, visul unei vieți de călugăr învățat, petrecută „într'o mânăstire napolitană din veacul al XVII-lea, cu celulele sale albe și colonadele care înconjoară o grădină de portocali și lămâi, în timp ce din afară răscoala vieței pompoase și mândre isbește zadarnic în zidurile ei".

Peste impresiile și deprinderile primei copilării, i-a fost dat lui Croce să adauge o experiență sguduitoare, care i-a orientat definitiv soarta sa externă și desvoltarea sa sufletească. Benedetto Croce avea 17 ani, când în 1883, cutremurul dela Casamicciola, unde se găsea împreună cu întreaga-i familie, îi răpește părinții și unica-i soră, în timp ce el însuși, împreună cu fratele său, sunt scoși grav răniți de sub dărâmături. Unchiul său, Silvio Spaventa, fratele filosofului Bertrando Spaventa, se însărcinează cu creșterea orfanilor. Benedetto Croce se mută la Roma, unde începe a audia cursurile facultății de drept și de filosofie. Aci primește el învățătura unui Bertrando Spaventa și Antonio Labriola, care împreună cu aceea a lui Francisc de Sanctis, culeasă în celebrul său tratat de istoria literaturii italiene, pun bazele formației sale intelectuale. Anii petrecuți la Roma au fost cei mai triști ai vieții sale. Sguduit organicește, transplantat într'un mediu care nu era al său, tânărul Croce încearcă să-și lămurească motivele pentru care cineva trebuie să dorească a trăi și din această adâncire și reculegere a durerei, începe să se deslușească în sufletul său vocația de gânditor. „Aiureala provocată de nenorocirea familiară care mă isbise, va scrie Croce mai târziu în schița

sa autobiografică, starea maladivă a organismului meu, care nu suferea de nici o boală precisă, fiind totuşi minat de fiecare din ele, lipsă de claritate cu privire la mine însumi şi la drumul pe care trebuia să-l străbat, noţiunile mele nesigure despre scopul şi înţelesul vieţei... toate acestea îmi răpiau bucuria oricărei speranţe, veştejindu-mă înainte de înflorire... Anii aceştia au fost cei mai dureroşi şi mai sumbri: singurii în cari, punându-mi seara capul pe pernă, resimţeam dorinţa arzătoare să nu mă mai scol...". Tânărul reuşeşte însă să învingă aceste stări, mai ales sub influenţa lecţiilor de etică ale lui Labriola, care îl ajută să „reclădească majestatea idealului în sufletul (său)". Din frământările dureroase ale acestei epoci, din dialectica prin care încearcă să se ridice peste ele, se precipită în sufletul lui Croce unele din principiile esenţiale care apar mai apoi în „Filosofia della pratica", operă cu adevărat autobiografică, după cum Croce mărturiseşte. Ceeace Croce nu ne spune însă în schiţa sa autobiografică, dar poate fi cu uşurinţă înţeles de noi, este faptul că acest episod al vieţei sale trebuie să-i fi sugerat credinţa că rezultatele cele mai generale ale speculaţiei îşi împlântă rădăcinile în câte o experienţă particulară a sufletului şi că generalul cu particularul se găsesc într'o relaţie de adâncă întrepătrundere. O astfel de afirmaţie o vom regăsi mai târziu printre tezele esenţiale ale filosofiei lui Croce.

Inapoiat la Neapole, Croce nu se consacră însă studiilor filosofice. Timp de şeapte ani, cercetările sale se îndreaptă asupra trecutului patriei sale napolitane, din ale cărei arhive desgroapă şi publică un număr mare de documente şi curiozităţi. Din rândul scrierilor publicate în această epocă fac parte „La rivoluzione napoletana del 1799", „I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del sec. XVIII", „Storie e leggende na-

poletane" (publicată în 1919, cuprinde fragmentele unei lucrări asupra sec. XVIII în Napole, radactată în aceeași epocă), mai multe studii publicate în 1917 în volumul „Saggi sulla letteratura italiana del Seicento", etc. Astfel de cercetări nu ajung însă să-l mulțumească pe Croce. Schița sa autobiografică ne vorbește despre o „suprasaturație" provocată de migala tuturor acestor investigații istorice și de aspirația către ceva „mai serios" și „mai interior". In această stare de spirit își pune Croce problema relativă la natura istoriei. Citirea cărței „Scienza nuova" a lui G. B. Vico, căruia în 1911 îi consacră monografia cea mai bună din câte s'au scris asupra filosofului napolitan din veacul al XVIII-lea, îl face să se adâncească în sfera de întrebări apărute spontan cugetării sale și îi deschide perspective noui.

In 1893 apare prima scriere filosofică a lui Croce, „La Storia ridotta sotto il concetto generale dell' Arte". Istoria este înfățișată în această lucrare a debutului său filosofic drept o retrăire poetică a realității trecute, drept un caz al intuiției artistice. Față de valoarea cunoștinței intuitive, aceea a cunoștinței prin concepte științifice era tăgăduită și astfel Croce cădea în acea eroare a „estetismului", pe care el însuși o divulgă mai târziu în „Logica" sa. Multă vreme nu rămâne Croce la punctul de vedere al acestei prime lucrări. Insăși calea pe care ea o deschide este abandonată pentru moment, în favoarea studiilor de economie politică, activate de simpatiile sale socialiste din acel timp, de legăturile sale cu fruntașul socialist german Liebknecht, de îndemnul pe care îl găsește în prietenia și opera lui Antonio Labriola. Cartea acestuia din urmă asupra concepției materialiste a istoriei, îl îndeamnă pe Croce să se clarifice în aceste materii și rezultatul cercetărilor pe care le întreprinde în acest

scop îl consemnează în seria de studii apărute între 1895 și 1900 și care în cele din urmă alcătuesc scrierea „Materialismo storico ed economia marxistica". Cercetările marxiste ale lui Croce au însă efectul că sting pasiunea sa socialistă de un moment, readucându-l la natura sa studioasă și mai degrabă apolitică. **Natura tamen usque recurrit**, notează Croce.

Anul 1900 îl readuce pe Croce la preocupările estetice. In acest an apar „Tesi fondamentale di un' Estetica come scienza dell' espressione e linguistica generale", publicate în vol. 30 al colecției „Atti dell' Accademia Pontaniana di Napoli", pe care, completându-le cu o parte istorică, le republică în 1902, sub forma marelui său tratat de Estetică. Câștigurile scrierii sale filosofice precedente redevin actuale, deși le amendează. Cunoștința intuitivă nu mai este înfățișată ca singura cunoștință valabilă, dar ca una din formele ei posibile, alături de cunoștința logică. Aceasta din urmă pune în mișcare inteligenta, poartă asupra universalului și produce concepte. Cea dintâi, cunoștința intuitivă, este o întreprindere a fantaziei, sesizează individualitatea lucrurilor și produce imagini. Intuiția este însă în același timp expresie. Numai precipitate în expresie, impresiile confuze primite dela lume se clarifică în intuiții. Această ridicare peste tumultul impresiilor confuze și organizarea lor în intuiția-expresie este un moment al activității spiritului care umple sufletul cu fericirea unei eliberări. Croce socotea a putea pune în legătură aceste idei ale sale cu vechea teorie aristotelică a catharsisului, când scrie: „Elaborând impresiile, omul se eliberează de ele. Obiectivându-le, el le desparte de el și li se face superior. Funcția liberatoare și purificatoare a artei este un alt aspect, o altă formulă a caracterului său de activitate. Activitatea este eliberatoare tocmai pentru

că ea isgonește pasivitatea. Aceasta explică de ce se obișnuește a se atribui artistului cea mai mare sensibilitate sau **pasionalitate** și cea mai mare **insensibilitate** sau **seninătate** olimpică. Cele două calificative se pot concilia pentrucă nu desemnează același obiect. Sensibilitatea, pasionalitatea se raportă la bogata **materie** pe care artistul o absoarbe în organismul său psihic; insensibilitatea, seninătatea se raportă la forma cu care el subjugă și domină tumultul sensațional și pasional".

Teoria artei ca intuiție și expresie, ca activitate organizatoare a impresiilor pasive, cu un cuvânt ca **formă**, relua o veche idee și chiar propria formulă a lui Fr. de Sanctis; după cum intuiția considerată ca o treaptă anterioară cunoștinței conceptuale, în procesul teoretic al spiritului, relua unul din motivele filosofiei lui Vico. In adevăr, conceptul presupune intuiția, căci generalitatea lui este elaborată din materia cunoștinței lucrurilor individuale. Această anterioritate ideală a cunoștinței intuitive în desfășurarea teoretică a spiritului, Vico a interpretat-o însă în sensul unei succesiuni istorice efective, făcând să urmeze fazei „poetice" a omenirii, faza sa „filosofică". In realitate, omenirea a cunoscut totdeauna intuitiv si abstract, s'a manifestat totdeauna și deopotrivă poetic și filosofic și condiționarea momentului teoretic prin cel intuitiv s'a produs în interiorul oricăreia din fazele vieții sale istorice. Această împrejurare a ținut s'o pună la punct Croce în monografia pe care a consacrat-o mai târziu marelui său înaintaș napolitan.

Mai însemnate poate decât această varietate a motivului vician, sunt însă concluziile pe care le scoate Croce din postulatul fundamental al artei ca intuiție, adică drept cunoștință a individualului și drept expresie. Căci dacă arta este cunoștință și expresie a in-

dividualului, atunci orice încercare de a clasifica aceste expresii, adică de a le îngloba în forme generale, după cum se întâmplă în preocuparea de a găsi o clasificare a artelor, „categorii estetice", genuri literare, teme și motive tipice sau clase de expresii, ca acelea pe care oricine le învață în școală la cursul de literatură, într'un cuvânt orice încercare de a obține abstracții din materialul de expresii individuale pe care operele de artă ni le oferă, nu se poate face decât cu sacrificiul acestui caracter individual al lor și prin urmare cu distrugerea fenomenului care trebuia tocmai cuprins cu mintea și înțeles. Această critică a lui Croce dă o lovitură mortală vechei retorice și poetice tradiționale, compromise de mai multă vreme, dar bucurându-se încă de o anumită trecere din pricina lipsei unui fel adecuat de a înțelege arta, care să lumineze dintr'odată falsitatea internă a metodei lor. In ce fel, dimpotrivă, trebuie să ne apropiem de artă, care sunt metodele juste ale cercetării literare și artistice, este o problemă pe care Croce o va lămuri altă dată. Dar, după cum autorul ei însuși a recunoscut-o mai târziu, „Estetica" din 1902 valorează mai cu seamă prin părțile ei negative.

A doua consecință capitală a înțelegerii artei ca expresie alcătuește o trăsătură pozitivă în cuprinsul „Esteticei ca știință a expresiei și linguistică generală", dar una pe care Croce a desvoltat-o mai puțin, deși ea constitue una din vederile cele mai originale ale lucrării. Propoziția „arta este expresie", putea fi în adevăr inversată în forma „orice expresie este artă". Chiar expresiile filosofice și științifice au o valoare estetică, pentrucă și ele reprezintă momente de activitate și eliberare ale spiritului, înălțare peste tumultul impresiilor confuze și organizare a lor într'o formă. „Arta și știința, scrie Croce, sunt in același timp di-

verse și unite; ele coincid prin latura estetică. Orice operă de știință este în același timp o operă de artă. Latura lor estetică va putea trece neobservată când spiritul nostru va fi preocupat de sforțarea de a înțelege cugetarea omului de știință și de a-i controla adevărul, dar ea nu mai trece neobservată când dela activitatea înțelegerii trecem la aceea a contemplației, văzând cum această cugetare se desfășoară limpede, lină, fără cuvinte zadarnice sau neîndestulătoare, cu ritmul și intonatia adecuată.. Marii cugetători rămân scriitori mai mult sau mai puțin fragmentari, fiind totuși problematic că fragmentele lor prețuesc științific cât operele armonioase, coerente și desăvârșite". Adevărul științific al unei opere, controlat în perfecția ei artistică, este o adâncă și interesantă vedere pe care însă Croce n'a mai reluat-o niciodată și n'a mai desvoltat-o, prevenit cum a fost împotriva oricărui estetism sau a oricărei doctrine care ar fi putut semăna cu estetismul, cu încercarea de a subordona alte valori spirituale, valorii estetice.

Scrierea consacrată „Esteticei ca știință a expresiei și linguistică generală" a devenit mai târziu primul volum al sistemului filosofic pe care Croce îl clădește în cei cincisprezece ani următori, sub numele de „Filosofia come scienza dello spirito". Intre 1900 și 1915 se desfășoară pentru Croce anii cei mai productivi ai activității sale. In 1903 face el să apară, împreună cu prietenul său, filosoful Gentile, revista „La Critica", în care de-atunci încoace sunt publicate mai întâi majoritatea scrierilor sale. In 1905, apare prima schiță a „Logicei", în 1906 scrierea în care își precizează poziția sa față de hegelianism, „Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel", în 1907 și 1908 se desăvârșește „Filosofia della pratica", în 1919 apare în forma ei definitivă „Logica come scienza del

concetto puro", în 1910 „Problemi di Estetica", în 1912 și 1913 „Teoria e storia della storiografia", în 1911 monografia despre G. B. Vico, în 1913 „Breviaro di Estetica". Tot în colecția revistei „La Critica" din acești ani, apoi reîncepând din 1915, apar și studiile din „Storia della storiografia italiana nel secole decimonovo", care sunt retipărite apoi în volum, abia în 1912.

Sistemul filosofic al lui Croce este astăzi complet în patru volume: „Estetica, știință a expresiei și linguistică generală", „Logica, știință a conceptului pur", „Filosofia practicei: Economia și Etica", „Teoria și istoria istoriografiei". Cuvântul de „sistem" aplicat totalității acestor scrieri capitale ale lui Croce, trebuie însă folosit cu oarecare precauție. Un „sistem filosofic" se înfățișează în adevăr ca un ciclu închis de reflecții. Virtutea unui „sistem" este consecvența sa nedesmințită și forma lui este conturul bine închegat. G. Castellano, comentatorul lui Croce, compară odată „sistemul filosofic" cu o „casă pe care cineva și-o clădește și aranjează, pentru a nu se mai gândi mai târziu la ea și pentru a locui confortabil într'însa" „Profesorul Eucken, scrie Castellano, a dat expresie fără să vrea acestui suspin de satisfacție, când într'o autobiografie publicată de curând, a intitulat un capitol: **Ich richte mein philosophisches System auf und verheirate mich!** (îmi clădesc sistemul și mă însor). Antistrofa acestor iluzii o constitue însă râsul și batjocura oamenilor de bun simț cari, cu o privire sigură prevăd cum acest sistem va fi în curând înlocuit de un altul și acesta din urmă de un altul nou și cum toate sforțările de a-l menține sunt zadarnice. „Toate sistemele, se spune atunci, sunt deopotrivă clădite pe nisip".

Un astfel de „sistem" nu dorește să devină acela al lui Croce. Am văzut și până acum cum gândirea lui

Croce a fost trezită și orientată de felurite împrejurări ale vieții, de dificultăți interne de ordin teoretic sau practic, cărora mintea sa le căuta o soluție. Toate problemele filosofiei lui Croce au fost cândva probleme ale vieți i sale și forma generală a cugetării sale a rămas deschisă, capabilă de evoluții și adaptări noui. Croce nu s'a sfiit astfel să revină uneori asupra rezultatelor speculației sale, să le completeze și să le amendeze, convins fiind că filosofia nu poate da altceva decât soluții la situații și dificultăți concrete. In limbajul tehnic al filosofiei sale, această experiență personală a luat forma constatării principiale că orice gândire se rezolvă într'o **judecată individuală,** adică într'un raport între individual și universal, reprezentare și concept. Cât de departe suntem însă cu această poziție centrală a „Logicei" lui Croce de estetismul scrierii sale de debut asupra „Istoriei subordonată conceptului general al artei"! Pe câtă vreme aceasta reprezintă părerea că singura cunoștință posibilă este aceea a individualului, noua poziție afirmă că individualul este adânc unit cu universalul în toate judecățile pe care le formulează mintea noastră Toate judecățile noastre sunt așa dar individuale sau istorice, pentrucă toate exprimă un raport oarecare între un predicat universal și un subiect individual și, prin urmare, singura știință posibilă este istoria. Propozițiile filosofiei însăși sunt istorice, sau după cum se exprimă Croce „filosofia și istoria sunt identice", pentrucă în oricare d'n ele există un element istoric sau intuitiv. „Orice propoziție filosofică, definiție sau sistem, va scr:e Croce, este răsărită din spiritul unui individ. Ea a apărut într'un anumit punct al timpului, într'un anumit loc al lumei și în anumite condiții. Deaceea ori ce propozi!:e filosofică este determinată istoricește.

„Filosofia kantiană ar fi fost imposibilă în epoca lui Pericles, căci ea presupune, pentru a nu mai vorbi şi de altele, ştiinţa exactă, aşa cum aceasta s'a desvoltat începând din Renaştere. Ştiinţa exactă, la rândul ei, a fost condiţionată de descoperirile geografice, care fără industrie şi fără cultura capitalistă şi burgheză n'ar putea fi gândite. In afară de aceasta, sistemul kantian presupune scepticismul unui David Hume, care la rândul lui se bazează pe principiile deiste ale veacului al XVIII-lea, aşa cum ele s'au desvoltat din luptele religioase ale Angliei şi ale întregei Europe în veacul al XVI-lea. Dacă pe de altă parte Im. Kant ar învia în epoca noastră, el n'ar putea scrie din nou „Critica raţiunii pure" decât cu modificări atât de esenţiale, încât ar apărea nu numai o carte, dar o filosofie nouă". Această resolvare a filosofiei în istorie, ca adevărata şi singura ştiinţă posibilă, este iarăşi un gând care îl uneşte pe Croce cu înaintaşul său Vico şi cu Hegel.

Un „sistem filosofic" nu va clădi aşa dar Croce, pentrucă aşa cum acesta este construit de obiceiu, prin forma lui închisă şi prin falsa lui pretenţie de eternitate, el se găseşte în afară de mişcarea efectivă a vieţei istorice, ale cărei dificultăţi filosofia trebuie să le soluţioneze. Imposibilităţii de a construi sisteme filosofice îi corespunde imposibilitatea de a erija sisteme istorice sau, după cum acestea se numesc deobiceiu, „istorii universale", adică expuneri în care viaţa omenirii este comprimată pe dimensiunea unilineară a cronologiei. Astfel de colecţii de fapte şi date alcătuesc cel mult o cronică moartă. Adevărata istorie, istoria vie — ne lămureşte Croce în opera consacrată „Teoriei şi istoriei istoriografiei" — nu este decât aceea în care faptul trecut este pus în legătură cu un interes prezent şi este reflectat în acelaşi fel în care ne

gândim la faptele pe care le executăm. Adevărata istorie este deci istorie prezentă. Și această vedere îl apropie pe Croce de Vico, care recunoaște în istorie singura știință al cărei obiect este produs de spiritul omenesc și, împreună cu matematica, singura știință posibilă, dacă admitem că nu putem cunoaște cu adevărat decât ceeace creem noi înșine. Reluând însă principiul vician, Croce îl adâncește. Creația nu se poate desăvârși în adevăr decât în prezentul conștiinței. Orice faptă de creație nu se desfășoară decât la timpul prezent și evenimentele istoriei, chiar acelea care sunt îndepărtate de noi cu secole, pentru a putea fi considerate ca niște creații ale spiritului, trebuesc să fie puse în legătură cu actualitatea conștiinței. Aci se găsește principiul care impune cercetătorului obligația de a scrie istoria din perspectiva prezentului și din punctul de vedere al uneia sau alteia dintre manifestările vieței spirituale. In felul acesta ajunge Croce să disolve vechiul concept al „istoriei universale" în istoriile speciale ale poesiei și artei, a cugetării și a economiei, a vieții morale și a aceleia eticopolitice. Dar după cum în orice faptă a omului se exprimă omul întreg, tot astfel în orice episod istoric și oricare ar fi categoria spirituală căreia el îi aparține, se exprimă întreaga viață istorică a omenirei. Din acest punct de vedere se poate spune că istoriile speciale despre care a fost vorba, sunt în realitate istorii universale și singurele istorii universale cu putință.

Tendința antisistematică a lui Croce este, așa dar, destul de hotărîtă și ea se exprimă deopotrivă în critica noțiunilor de „sistem filosofic" și „istorie universală". Faptul însă că el a grupat cele patru scrieri filosofice capitale ale sale sub titlul comun de „Filosofia ca știință a spiritului", ne îndreptățește să vorbim totuși de sistemul filosofic crocian. Un sistem filosofic,

deşi unul plin de supleţe, putem recunoaşte dealtfel în seria scrierilor capitale ale lui Croce şi din pricina altor caractere, pe care le întâlnim deopotrivă atât în orice sistem de filosofie, cât şi în seria acestor opere.

Ce presupune deci un sistem filosofic? El presupune mai întâi o structură a realităţii, adică o ierarhie de trepte ale realului şi raporturi analoage între aceste trepte felurite. Dacă realitatea n'ar cuprinde o raţionalitate profundă în sine, dacă între feluritele ei domenii n'ar exista raporturi observabile, dacă desfăşurarea ei n'ar fi marcată de revenirea unui motiv analog, atunci icoana teoretică a întregei realităţi, adică sistemul filosofic, nu s'ar putea produce. Dacă însă sistemul filosofic se produce, atunci el afirmă şi caracterul de raţionalitate profundă a realului. Această afirmaţie se găseşte şi la Croce şi tocmai ea ne dă dreptul să vorbim despre sistemul său filosofic.

Astfel pentru filosoful nostru, întreaga realitate este viaţă spirituală şi istorică. Natura însăşi se resolvă în percepţii, adică în judecăţi individuale despre ea. Adevărata cunoştinţă a naturei este cunoştinţa ei istorică. Tipurile şi legile pe care ştiinţele naturale le stabilesc nu sunt decât mijloace care ne permit posesiunea mai sigură şi manipularea cunoştinţelor provenite din considerarea istorică a naturii. Dar realitatea vieţii spiritului, care este întreaga realitate, se despică în două forme de manifestare ale ei: forma teoretică şi forma practică, cunoştinţa şi acţiunea. Aceste două trepte ale realităţii spirituale se găsesc într'o strânsă legătură, întrucât una din ele determină pe cealaltă, cea anterioară pe cea ulterioară, cunoştinţa determină acţiunea, dar şi dimpotrivă. Adeseori acţiunea a fost prezentată ca rezultatul unei energii sufleteşti specifice, independentă de cunoaştere. Croce se ridică însă împotriva acestei idei. Ceeace el vrea să stabilească,

față de toate aceste păreri, este unitatea realității spirituale. Dar și cunoașterea a fost înfățișată uneori ca fiind în stare să se manifeste independent de voința activă. Croce se ridică și împotriva acestei idei. Ceeace el vrea să stabilească, față de toate aceste păreri, este unitatea realității spirituale și condiționarea reciprocă dintre feluritele ei fragmente: o vedere de un caracter pur sistematic. „Formele spiritului, va scrie Croce în „Filosofia practică", sunt distincte și nu separate; și când spiritul se relevă în una din formele sale, manifestându-se în ea în chip **explicit**, celelalte forme se găsesc deopotrivă în ea, însă într'un mod **implicit**... Dacă omul teoretic sau cunoscător n'ar fi, în același timp, volitiv, el nici n'ar putea să se țină în picioare și să privească cerul; și, pentru a vorbi prozaic, dacă el n'ar trăi, n'ar putea să gândească (dar a gândi este în același timp un act al vieței și un act de voință care se numește **atenție**), dacă el n'ar voi, n'ar putea trece dela veghe la somn și dela somn la veghe". Astfel de considerații valorează apoi și pentru condiționarea practicei prin teorie, a acțiunei prin cunoaștere. „O voință oarbă, va scrie Croce, nu se poate gândi. Orice formă a activității practice, oricât de rudimentară și săracă ar fi ea, presupune o cunoștință oarecare, oricât de săracă și rudimentară". Și mai departe: „De aci rezultă expresia curentă care laudă în omul practic privirea sigură; de aci, legătura strânsă care se stabilește între spiritul istoric și spiritul practic și politic".

Dar universul spiritual care se resfrânge în sistemul lui Croce, are o structură încă mai precisă, mai bine gradată și articulată. Fiecare dintre cele două forme ale vieței spirituale cuprinde câte două trepte. Cunoștința este intuitivă și logică. Practica este economică și etică. Acelaș raport care există între intuiție și ju-

decată în ordinea teoretică, există între acțiunile economice și etice, în ordinea practică. Raportul este cunoscut pentru cele dintâi: judecata presupune intuiția. Tot astfel acțiunea etică presupune pe cea economică, cea din urmă este materia în care se realizează cel dintâiu. „Există acțiuni lipsite de moralitate, scrie Croce, și cu toate acestea perfect economice; dar nu există acțiuni morale care să nu fie în același timp deplin utile și economice. Moralitatea își trăește viața sa concretă în utilitate, universalul în individual, eternul în contingent". Ideia acțiunilor **desinteresate**, adică morale însă nu economice, este absurdă, pentrucă ;„niște acțiuni desinteresate ar fi niște acțiuni stupide, adică arbitrare, capricioase, niște non-acțiuni. Orice acțiune este și trebuie să fie interesată și chiar, cu cât este mai adânc interesată, cu atât este mai bună. Există oare un interes mai puternic și mai personal, decât acela care împinge pe savant la cercetarea adevărului care este viața sa? Moralitatea cere ca individul să erijeze, în fiecare caz, interesul său individual în interes universal; și ea desaprobă pe acei cari intră într'o contradicție insolubilă între interesul individual al universalului și interesul pur individual. Dar moralitatea nu poate cere suprimarea interesului, fără să nu se suprime ea însăși...". S'ar putea crede că în felul acesta Croce nu face decât să stipuleze o searbădă morală utilitaristă. Această falsă interpretare, Croce o previne însuși, arătând cum dimpotrivă, orice separare radicală între economic și etic deschide mai degrabă poarta utilitarismului, care suprinzând momentul economic în fapta etică, conchide cu grabă că acela este momentul său constitutiv. Implicarea economicului în etic, analoagă cu implicarea intuiției în judecată și prin urmare a esteticului în filosofic, constitue o repetire de motiv de un caracter pur sistematic. Croce pune

de altfel accentul oportun pe această articulație a cugetării sale.

Șirul scrierilor grupate sub titlul „Filosofia ca știință a spiritului", alcătuește însă un întreg sistematic, nu numai pentrucă reflectă o realitate dispusă în mai multe trepte, între care se repetă raporturi analoage, dar pentrucă fiecare dintre părțile acestui întreg deservește aceeași tendință generală. In ce constă această tendință?

Veacuri îndelungi filosofia a fost dominată de mentalitatea raționalistă. Potrivit acestei mentalități, filosofia consideră că adevărul lucrurilor se lămurește în produsele abstracte ale rațiunii, din care contingența cazurilor particulare este eliminată de un element impur și aducător de confuzie și eroare. Socrates și Platon au fixat în această privință principii diriguitoare încă din primele timpuri ale filosofiei europene. Aceeași tendință, în filosofia morală, a adus la considerația că fapta cu adevărat morală este numai aceea care e determinată de principiile rațiunii practice, iar nu de motivul particular al vreunui interes sau al vreunei inclinații. Acest fel de a vedea a culminat în rigorismul eticei lui Kant. Dar aceste străvechi puncte de vedere au fost sguduite în vremea din urmă. Epoca noastră și-a pus în adevăr întrebarea dacă intuiția individualului și a particularului nu relevă aspecte mai intime ale realului, mai apropiate de adevărul lucrurilor, decât acelea care sunt reținute de preparatele abstracte ale rațiunii? Răspunsul afirmativ și foarte hotărît la această întrebare l-a dat intuiționismul lui Bergson. Noțiunile abstracte, plăsmuirile statice ale inteligenței, în care comprimăm bogăția nesfârșită a realului în devenire, sunt mai degrabă mijloace care călăuzesc acțiunea, decât cunoștințe adecuate. Pe acestea trebue să le căutăm, după Bergson, în intui-

țiile particularului și ale transitoriului. Croce n'a mers atât de departe ca Bergson, deși a admis intuiția ca una din formele spiritului teoretic. In ce privește însă forma cunoașterii care operează în filosofie, el a combinat intuiționismul actual cu poziția tradițională, temperându-le pe amândouă, atunci când a recunoscut în judecata individuală o sinteză a universalului cu particularul, a conceptului cu intuiția. Același punct de vedere revine și pentru cazul filosofiei practice, atunci când recunoaște în orice faptă morală o sinteză între universalitatea eticului și particularitatea economicului.

Chiar în forma sintezelor pe care le înfățișează, filosofia lui Croce înseamnă însă o prețioasă încercare de a elibera individualul, de a pune în lumină rolul și valoarea lui în viața spiritului. In estetică, această încercare devenia, între altele, atacul împotriva tuturor acelor categorii artistice abstracte, pe care le stabileau retorica și poetica mai veche. Astfel de categorii artistice abstracte le denunță Croce, arătând cum în însuși procesul lor de formație, dispare individualitatea expresiilor artistice, a căror cunoștință ele trebuiau s'o avanseze. Aceeași poziție se repetă acum și pentru cazul filosofiei practice. Acțiunea este, pentru Croce, totdeauna individuală. Preceptele generale cu care erau umplute vechile tratate de morală sunt mai mult sau mai puțin inoperante. In această privință cuvintele lui Croce ne spun răspicat.: „Nici o regulă nu ajunge de a face pe cineva om de acțiune și nici nu ne indică în ce chip trebuie să vrem și să lucrăm într'un caz determinat, după cum nici o regulă de poetică nu poate face pe cineva poet... Acțiunea atârnă de siguranța ochiului, de percepția situației istorice date, situație care n'a mai existat niciodată înainte și care nu se va mai reproduce identică". Aceeași încli-

nație de a pune în lumină valoarea individualului îl face pe Croce de a prezenta filosofia ca un răspuns la problemele vieței istorice și de a orienta istoriografia către cercetările monografice.

Anii răsboiului mondial l-au găsit pe Croce cu lucrul său de căpetenie terminat. Vâltoarea l-a smuls și pe filosoful nostru din atmosfera pașnică a studiilor sale, pe care el o doria aidoma cu aceea a unei mânăstiri napolitane din veacul al XVII-lea. Numeroasele articole pe care el le-a scris în această vreme și în legătură cu problemele zilei (întrunite împreună cu altele de G Castellano sub titlul „Pagine sparse", 4 vol 1919—1920 și extrase de-acolo pentru ediția germană de J. Schlosser, sub titlul „Randbemerkungen eines Philosophen zum Weltkriege", 1922) au dat prilejul unor comentarii variate și nu totdeauna favorabile. Croce a pus însă lucrurile la punct în adaosul publicat la sfârșitul schiței sale autobiografice: „Trăsătura esențială (a acestor articole din vremea răsboiului) se exprimă în opoziția împotriva minciunei de răsboiu și împotriva calomniilor aglomerate în contra adversarilor, în solicitarea respectului pe care aceștia îl merită, dar și în sublinierea necesității de a te subordona răsboiului, ca o simplă datorie etică, pe care trebuie s'o primești ca o situație istorică și pe care este inutil s'o explici. Intrucât, din pricina acestei atitudini am fost deseori identificat cu așa numiții „umanitariști", este necesar să repet că spiritul care m'a condus a fost de sigur acela al umanității (conștiința istoriei tragice și eroice a omenirii), dar nu absurdul umanitarism care se ridică împotriva istoriei și vrea s'o moralizeze". După terminarea răsboiului. Croce și-a asumat timp de un an de zile răspunderea portofoliului instrucției publice în cabinetul Giolitti, „un an

de serviciu militar", după cum observă el. Știința l-a recâștigat însă curând. Totuși ca membru al senatului italian, Croce continuă să-și spună din când în când cuvântul său independent și plin de autoritate.

Ultima decadă ne-a adus studiile lui Croce despre Dante și Goethe, despre Shakespeare, Ariost și Corneille, apoi o seamă de articole despre principalii poeți italieni și străini din veacul al XIX-lea. Această îndelungată meditație asupra poeților și operelor lor, l-a făcut pe Croce să-și revizuiască și să-și completeze ideile sale cu privire la artă și la critica ei. Incă din 1908, ideile cuprinse în „Estetica" sa nu-l mai satisfăceau deplin. La această dată și cu prilejul comunicării citite la Congresul de filosofie din Heidelberg (publicată apoi sub titlul „Intuiția pură și caracterul liric al artei"), Croce arată că ceeace ține laolaltă elementele intuitiei este lirismul sufletului artistului, temperamentul, personalitatea sa. Coherența, unitatea și adevărul unei opere rezultă din forța și originalitatea lirismului care o străbate. Critica artistică, chemată să ne spună dacă ne găsim în fața unei adevărate opere sau nu, va trebui deci să surprindă și să descrie unitatea lirismului care o inspiră. „Unui artist, scrie Croce nu i se cere să pună temei pe fapte reale sau pe cugetări sau să producă impresie cu bogăția extraordinară a imaginației sale; ceeace trebuie să se pretindă unui artist este să aibă o **personalitate** la tresărirea căreia sufletul ascultătorului să prindă **aripi.** O personalitate care să fie — în cazul acesta fiind exclusă semnificația morală — un suflet vesel sau posac, entuziast sau neîncrezător, sentimental sau sarcastic, blajin sau batjocoritor: dar un suflet. Preocuparea de căpetenie a criticei de artă pare că constă în a determina dacă există o personalitate în opera de artă și care e acea personalitate. O operă greșită e o

operă incoherentă· o operă adică în care nu apare numai o singură personalitate, ci mai multe personalități disparate și contrarii și, prin urmare, efectiv, nici una". Acest principiu îl aplică acum Croce în studiile pe care le consacră marilor poeți ai trecutului și ai prezentului și care sunt niște analize psihologice aprofundate. Istoria literaturei și artei se reduce în cazul acesta pentru Croce la seria caracterizărilor succesive a marilor artiști și a operelor lor și forma ei adecuată este esseul și monografia.

Caracterizarea artei ca intuiție a individualului ar fi putut face pe cineva să observe că arta este în același timp intuiție a finitului. In realitate, termenii „finit" și „infinit" sunt produse ale abstracției și ale inteligenții logice și, prin urmare, ei sunt străini de artă, care e o manifestare pre-logică a spiritului teoretic, adevărată „formă aurorală a cunoașterii". Necunoscând deosebirea dintre finit și infinit, arta îi închide mai degrabă în sine. Aceasta alcătuește „caracterul de totalitate al expresiei artistice", căruia Croce îi consacră unul din studiile cele mai însemnate printre scrierile sale mai noui. „In intuiția pură, scrie Croce, amănuntul palpită în viața întregului, iar întregul se regăsește în viața amănuntului și orice reprezentare artistică adevărată e în același timp și ea însăși și universul, — universul în cutare formă individuală, și cu tare amănunt particular, asemenea universului. In fiecare accent al poetului, în fiecare creație a fanteziei sale, se sbuciumă întreg destinul omenesc, toate nădejdile, toate iluziile, toate bucuriile, gloria și mizeriile vieții omenești, tagedia cruntă a realității, în devenirea și desvoltarea ei copleșitoare, obârșită din propria sa substanță, zămislită din chinuri și din fericire". Caracterul de totalitate al expresiei artistice indică artistului o normă, aceea de a nu strâmta niciodată di-

mensiunea ei cosmică prin reflexe ale vieții personale și mărginite cum în realitate se întâmplă într'o anumită literatură „efeminată" a epocei noastre.

Am arătat mai sus că locul pe care îl ocupă Croce în cugetarea contimporană este alături de curentele care și-au asumat sarcina de a arăta care este interesul și valoarea individualului în filosofie. Gândirea tradițională, cu orientarea ei exclusivă spre general și abstract, însemna în același timp o înstrăinare de viață. Dimpotrivă, apropierea de viață și credința că pe calea aceasta filosofia se poate umaniza și îmbogăți stă la baza unei opere ca aceeea a lui Croce. Niciodată citirea lucrărilor lui Croce nu-ți dă impresia că te găsești față în față cu vreunul din acei tehnicieni ai filosofiei, la care desvoltarea sistematică a gândirii ascunde și umbrește sentimentul viu al problemelor. Împrejurarea se răsfrânge chiar în forma de expunere a filosofiei crociene, care nu are nici unul din agrementele unei imaginații colorate, dar care înlănțue și târăște cu toate acestea, prin acea înlănțuire dramatică a ideilor, în care se întrezărește gânditorul în luptă cu problemele lui și în momentul în care soluțiile sale iau naștere.

In sfârșit, ceeace am dori să adăugăm la finele acestor pagini consacrate operei și personalității lui Croce, este reliefarea exemplului pe care îl aflăm în acestea și care n'a rămas fără răsunet în cultura contimporană a Italiei. Opera și personalitatea lui Croce sunt străbătute de un anumit patos al conștiinciozității și probității. Filosof și istoric, Croce n'a alunecat în nici unul din defectele care pot fi legate de practica uneia singure dintre aceste specialități. Combinând mai degrabă punctele de vedere și metodele tuturor domeniilor în care mintea sa s'a aplicat, Croce a fost un filosof la care speculația s'a alimentat dintr'o în-

tinsă cunoștință a vieței istorice și un istoric, la care cercetarea detaliului s'a lărgit până la considerarea principiilor. Miopia omului de fapte și zădărnicia amatorului de idei generale au fost păcate deopotrivă de străine de firea sa. Siguranța științei sale și vastitatea orizontului filosofic au caracterizat totdeauna opera de scriitor a lui Croce. Stăpânind o puternică și fecundă imaginație de idei, dar aflând în aceasta îndemnul de a se lega cu atât mai strâns de realitatea faptelor particulare și concrete, găsind în sine tendința către generalizare, dar obligându-se tocmai pentru aceasta de a-și mărgini totdeauna ancheta sa la cazul special al unei epoce istorice, filosof sistematic, neascunzându-și insuficiențele tuturor sistemelor filosofice definitiv închegate, preferând să distingă și analizeze, decât să treacă cu ușurință peste deosebiri și să sintetizeze în mod pripit, Croce este în adevăr un exemplu al probității și conștiinciozității intelectuale G. Prezzolini, apreciind valoarea influenței lui Croce asupra tinerei generații italiene, avea așa dar dreptate să scrie în „La cultura italiană": „...Croce a exercitat un oficiu binefăcător de corectare a umflăturii și retoricei naționale. Nu vom întâlni în el programe vaste și vorbe goale, ci exemplul și predica virtuții modeste, a muncii plină de simplicitate, a sarcinei cotidiane exercitată cu conștiinciozitate. El respinge pe reformatorii și vânzătorii de remedii capabile să mântuiască dintr'odtaă umanitatea sau vreo țară, nu crede în revoluții capitale, ci în opera înceată, exactă și statornică". Spiritul măsurat al clasicismului și-a găsit astfel în opera lui Croce una din întrupările lui cele mai edificatoare.

1932

CĂTRE O CONCEPȚIE ESTETICĂ A LUMII

IDEALUL CLASIC AL OMULUI

Cine încearcă să gândească noțiunea „om", să lege de ea un conținut de reprezentări precise, ajunge curând la încheerea că înțelesul căutat nu este totdeauna acelaşi. Filosoful Max Scheler care a consacrat acestei cercetări o lucrare dintre cele mai interesante, distinge trei concepții deosebite care se încrucișează în sfera de reprezentări a europeanului cult de astăzi. Mai întâi, concepția iudeo-creştină a creaturii, decăzută din starea paradisiacă primitivă prin păcatul lui Adam. Apoi ideea greacă şi antică a omului rațional, participând la rațiunea universală. In fine, ideea ştiințifică modernă a omului ca produs evolutiv al unui proces biologic general şi ale cărui însuşiri nu sunt decât rezultatul amestecurilor şi complicațiilor dintre energiile şi facultățile existente în natura subumană. Dintre aceste felurite idei ale omului, paginile de față ar dori să analizeze mai de aproape concepția antică, idealul clasic al omului, pentru a ne întreba mai apoi care este gradul lui de vitalitate în zilele noastre şi ce rol îi poate fi rezervat în criza morală pe care o străbatem. Psihologul timpului nostru are în adevăr prilejul să constate că printre feluritele noțiuni capitale, devenite problematice astăzi, aceea a omului, se leagă cu urmări dintre cele mai grave. Munca de transformare a noțiunii de om este un proces în adâncime. Temeliile însăşi ale culturii noastre sunt puse în discuție odată cu această transformare. Dar cine doreşte

menținerea bunurilor mai de seamă ale acestei culturi, trebue să-și pună întrebarea dacă restaurarea idealului clasic al omului nu este unul din mijloacele înlăturării unor amenințări care se îndreaptă către noi din atâtea direcții.

Spun „idealul clasic al omului", mai bine decât „noțiunea omului clasic", pentru că aceasta din urmă nu poate fi definită decât în raport cu valorile pe care le afirmă și către care năzuește. Idealul clasic este o constelație de ținte propuse voinței etice a omului, în care se resolvă un sistem de evaluări. Ultima rădăcină a idealului clasic, ca de altfel al oricărui ideal uman, stă astfel înfiptă într'un strat irațional al sufletului, pentru care nici un alt motiv nu mai poate fi găsit. De ce omul clasic aspiră către anumite bunuri și afirmă superioritatea anumitor valori fundamentale, alcătuește o împrejurare a cărei necesitate ultimă nu poate fi întemeiată. Singura muncă științifică în legătură cu studierea unui ideal uman, a unei noțiuni normative a omului, este aceea de grupare logică a unor trăsături care reconstituesc o structură solidară în toate punctele ei.

Idealul clasic al omului este astfel o structură eternă, un model uman permanent, capabil să fie restaurat și să dirijeze cultura omenească în orice moment. S'ar putea deci vorbi de idealul clasic al omului fără nici o raportare istorică, pentru că el reprezintă o grupare de tendințe etice așa de logic angrenate, încât prin necesitatea lui internă, se ridică peste orice determinare temporală. In realitatea faptelor însă, idealul clasic al omului este fructul unei anumite epoci din istoria lui și anume a intervalului dintre secolul al V-lea înainte de Christos până prin veacul al III-lea al erei noastre, adică din momentul apariției tragediei grecești până în acela în care stoicismul greco-latin

ajunge la ultima lui expresie. Din această clipă începe să se afirme din ce în ce mai puternic noul ideal creştin, a cărui definitivă instaurare nu se produce însă fără numeroase împrumuturi făcute idealului precedent.

Dacă facem să înceapă epoca de formaţie a idealului clasic cu apariţia tragediei greceşti, împrejurarea este explicabilă prin faptul că în această clipă pare a se naşte nu numai omul clasicismului, dar omul pur şi simplu, în înţelesul moral pe care-l putem da acestui cuvânt. Abia în tragedia grecească omul se gândeşte pe sine ca individualitate autonomă, izolată din complexul naturei şi societăţii şi opusă lor. Luptele eroilor tragici cu zeii şi destinul şi cumplitele lor nenorociri, sunt produsul acestei sforţări de eliberare a individualităţii umane; după cum măreţia eroului tragic este semnul preţuirii care începe a se acorda individualităţii eliberate, demnităţi şi puterii ei. Câtă vreme omul trăia în „mistică participare" (Lévy-Brühl) cu întreaga natură şi cu întreaga comunitate care îl îngloba, durerea putea fi resimţită dar nu încă suferinţa tragică. Intr'un anumit moment însă omul începe să se simtă opus şi în luptă fie cu Divinul (Prometeu), fie cu întreaga realitate resimţită ca un complex de cauze şi efecte străine de voinţa lui (Oedip), fie cu orânduirea socială, ale cărei norme functionează fără consideratie pentru sensibilitatea personală (Antigona), şi în această clipă omul se naşte în realitatea lui morală, cu un strigăt de solitudine şi durere, de împotrivire si mândrie, care alcătuesc laolaltă pathosul tragic.

Tragedia se ridică în întregime dintr'un anumit sentiment al distanţei faţă de restul realităţii, în lumina căruia capătă limite mai precise şi se cristalizează individualitatea omenească. S'ar putea spune că tra-

gedia este de fapt un document al adolescenței omului, ilustrația unei crize de tinerețe analogă cu aceea care în evoluția individuală, marchează străbaterea la conștiința personalității. Desfășurarea ulterioară a culturei antice scoate în evidență mișcarea contrarie de integrare în ordinea realului, resimțită de data aceasta ca armonie cosmică și, de fapt, perioadele mai târzii ale antichității se caracterizează prin dispariția tragediei ca sentiment de viață și gen literar. „Ataraxia" scepticilor și „apathia" cinicilor și stoicilor alcătuesc dovada lichidării tragicului în epoca de maturitate și bătrânețe a antichității.

Omul clasic, care câștigase pentru sine conștiința individualității se concepe apoi ca ființă spirituală. Participarea umanului la spiritul universal, este una din reprezentările fundamentale ale antichității. Din cercul ei de idei coboară imagina lui „homo sapiens" a cărui însușire îi crează facultatea de a cunoaște ordinea rațională a lucrurilor. „Reminiscența" platoniciană este una din cele mai renumite sistematizări a acestei legături a omului cu realitatea spirituală, din care rezultă capacitatea sa de cunoaștere metafizică. Depozitar al spiritului și apt pentru cunoștința orânduirii raționale a lumii, omul capătă acum statornicele sale titluri de noblețe, care este o noblețe a cunoașterei. Coordonat cu realitatea spirituală, omul clasic nu mai este un străin în univers, după cum ar fi fost amenințat să rămână, dacă problematica tragică a individualității, nu și-ar fi găsit corectivul în gândul spiritualist al originei și destinației umane. Spiritualismul antic a însemnat un adevărat balsam așternut peste rana pe care tragedia o săpase în sufletul omenesc. Din el a isvorît fântâna de mângâieri a clasicismului. Consolarea spiritualistă a antichității a luat însă două forme. După cum spiritul era considerat că domină,

dintr'o poziţie transcendentă, natura materială şi lumea impresiilor noastre sensibile sau că o străbate în mod imanentist şi o conformează în fiecare din punctele ei, consolarea spiritualistă a devenit sau **refugiu sau integrare cosmică.** Platonismul şi stoicismul înseamnă din acest punct de vedere două soluţii antitetice, faţă de dificultăţile morale ale vieţei, dar şi singurele soluţii cu putinţă. Astăzi încă noi nu ştim să răspundem durerii, decât sau cu îndemnul de a ne refugia în lumea mai bună a spiritului sau cu acela de a ne integra mai bine în ordinea raţională a realului, în care durerea nu apare decât ca efectul unor adaptări imperfecte. Etica noastră continuă astfel a construi pe îndoita temelie aşezată în antichitate de Platon şi Stoici.

Participarea omului clasic la spiritul universal, determină în interiorul structurii lui şi al societăţii în care trăeşte, primatul spiritului. In această din urmă privinţă trebue spus că pentru întâia oară în istoria omenirii europene, Platon aşează deasupra clasei răsboinicilor şi a preoţilor, pe aceea a filosofilor, cărora ar fi dorit să le rezerve conducerea Statului. Tot astfel în interiorul organizaţiei umane şi în ierarhia idealurilor morale, Platon aşeza deasupra temperanţei şi bărbăţiei, înţelepciunea şi dreptatea ca o însuşire armonizatoare a tuturor însuşirilor sufleteşti. Primatul spiritului era considerat de omul clasic că se poate întinde până la marginile aparente ale organizaţiei lui, dând frumuseţe corpului, măsură şi euritmie atitudinilor lui. Frumuseţea atletului putea fi astfel considerată ca un reflex al perfecţiunei sale spirituale şi educaţia gimnastică putea fi privită ca o parte întregitoare a culturei spiritului. Pe câtă vreme, pentru anumite teorii moderne ale omului, valorile spiriului nu sunt decât nişte transfigurări ale forţelor lui biologice

inferioare și perfecțiunea lui genială, o simplă expresie a unei vitalități mai puternice și mai bogate, omul clasic menținea raportul răsturnat, socotind că până în ultimul amănunt al complexiunii lui fizice, în glezna piciorului care calcă frumos, străbate ceva din forța armonioasă a spiritului. Pentru omul clasic nu valora astfel principiul pe care îl regăsim în întreaga icoană științifică a lumii moderne, potrivit căruia inferiorul determină și explică superiorul. Universul omului clasic era dominat de spirit. Din această pricină, sforțarea de înțelegere a lumii, nu consta pentru omul clasic într'o coborîre în straturile inferioare ale creației, ci într'un elan de ridicare până la principiul ei spiritual. Omului modern de știință i se cere **curajul adevărului**, adică puterea de a înfrunta desvăluirea raportului de forțe inferioare, din care se construe orice ideal uman, forța de a suporta spulberarea reprezentării care rămâne pentru el o simplă „iluzie spiritualistă". In locul curajului adevărului, cercetătorul clasic avea nevoie de starea de pregătire interioară a entuziasmului etic și religios.

Participarea la spiritul universal dă omului clasic și o altă înșiruire și anume aceea a **unității**. Acțiunea spiritului este, în adevăr, prin excelență unificatoare. In varietatea și dispersiunea sensibilului, spiritul introduce virtutea unității. Unitatea înseamnă însă, mai întâi, grupare și liniștită armonizare a elementelor și energiilor sufletești. Această grupare este determinată de un anumit fel ireductibil al persoanei, de natura sa particulară. Pentru întâia oară în etica aristoteliciană, apare noțiunea originalității omului **(physis)**, pe care apoi deprinderea o desvoltă și realizează. Față de nimic altceva nu simte grecul o împotrivire mai mare ca față de dispersiunea persoanei, de multiplicitatea anarhică a actelor, de ceeace în limbajul filosofilor

se numeşte **polypragmosyne.** Unitatea şi originalitatea omului este resimţită apoi de clasic, in conexiune cu planul raţional după care este dispus întregul univers. In armonia cosmică, ne învaţă stoicii, fiecare ins deţine potrivit cu originalitatea fiinţei sale, un rol anumit, pe care înţelepciunea ne indică a-l împlini cât mai bine, cu cât mai pioasă supunere faţă de logosul divin, care ordonând lumea în fiecare din punctele ei, a rezervat fiecăruia din noi locul potrivit însuşirile sale. Opera lui Marcu Aureliu, cugetătorul cel mai nobil de la finele antichităţii, este în întregime străbătută de suflul acestei pietăţi. In aceiaşi atmosferă spirituală apare comparaţia normativă a lumii cu teatrul şi a omului cu actorii care se urmează pe scena lui, o comparaţie din care se desprindea acea sugestie de detaşare şi de modestie, din substanţa cărora idealul nostru de civilizatie este încă făcut în mare parte. Acest ideal al unităţii omului atrage în sfârşit după sine, idealul corelativ al limitării lui. Omul grupat prin toate tendinţele şi manifestările sale către centrul fiinţei sale, se închide asupra sa însăsi, în perfecţiune sferică limitată. Ceeace este nemăsurat, excesiv şi încordat repugnă deopotrivă clasicului. Măsura şi renunţarea sunt dimpotrivă normele conduitei sale. Astfel, faţă de eul necontrolat al barbarului, năzuind să impună cu exces buna sa poftă arbitrară, omul clasic isbuteşte acea operă de auto-critică, de temperare a instinctelor, de mărginire în funcţiunile sale naturale şi în rolul său oportun, fără de care orice viaţă a cetăţii este cu neputinţă. Civilizaţia nici nu înseamnă altceva, după obârşiile etimologice ale cuvântului, decât această perfecţionare a existenţii înlăuntrul cetăţii. Dar, lucru vrednic de a fi observat, pentru desăvârşirea vieţei în cetate, omul clasic nu socoteşte alt

drum mai bun, decât această educare a individului solitar

Trebue subliniat cu multă tărie, că niciuna din trăsăturile acestui portret, izolată din asociația cu celelalte, nu integrează pe seama sa adevăratul tip omenesc clasic. Nici integrarea cosmică a misticilor, lipsită de conștiința foarte netă a individualității, nici limitarea prin insuficiență a micului burghez comod și laș, nesprijinită așa dar de conștiința totalului cosmic în care rolul fiecărui din noi este indicat, nici individualsmul solipsist, desintegrat din marea armonie a naturei, nu sunt într'un fel oare care clasice. Clasică este numai gruparea armonioasă și solidară a tuturor acestor însușiri. Clasic este omul pe care jocul tuturor forțelor realului îl determină, fără să-l absoarbă în unitatea lor. Este clasic omul care trăește în îndoita conștiință a dependenței sale față de totalitatea forțelor naturale și spirituale ale lumii și a individualității sale puternice și mândre. Din desvoltarea celor două aspecte ale structurei sale morale, a apărut în clasicism, două metode omenești, a căror forță etică regulatoare a îndrumat multă vreme silința morală a omenirii. Înțeleptul și eroul sunt tipurile omenești în care se desvoltă exemplar tendințele integrante ale clasicismului

Înțeleptul este ființa în care a luminat mai puternic conștiința dependenței cosmice și care a știut să extragă de aci, motive pentru buna călăuzire a vieței sale individuale. Pietatea, dreptatea, cumpătarea domină sufletul său. Eroul este ființa în care s'a desvoltat mai puternic conștiința individualității, rezistentă față de toate puterile care o amenință cu nimicirea, pornită să se realizeze pe sine peste orice piedici, împotriva oricăror primejdii, înfruntând sdrobirea fizică. Virtutea eroului complectează astfel pietatea și

măsura înțeleptului în icoana clasică a omului. Am spus că idealul clasic s'a format în cele opt veacuri care s'au scurs din momentul în care apar primele tragedii pe care le cunoaștem, până în clipa în care stoicismul își dă ultima expresie. Din această clipă, începe să se afirme din ce în ce mai puternic, noul ideal creștin. Am mai spus că instaurarea creștinismului nu se produce fără numeroase împrumuturi făcute idealului precedent. Acesta din urmă nu dispare niciodată definitiv. O viață latentă trăește el chiar în timpul evului mediu, pentru a se desprinde ceva mai tare în mișcarea umanistă dela curtea lui Carol-cel-Mare sau Otton, până când în veacul al XIII-lea, odată cu zorii Renașterii italiene, pare a trece din nou la postul de conducere spirituală a umanității. De atunci idealul clasic a împlinit o funcțiune aproape permanentă în cultura Europei. Il vedem astfel asociindu-se cu mișcarea de mândrie și restaurare națională a unui Petrarca, Marchiavelli și Rienzi. Prin Academia platoniciană a Medicișilor el se impune întregei elite spirituale a timpului. Descartes asociază raționalismul modern cu îndrumarea etică a stoicilor. Rousseau opune civilizației corupte a vremei sale, exemplul virtuței antice. Eroismul civic al lumei vechi trece apoi printre modelele călăuzitoare ale revoluției franceze. In același timp, Goethe face să trăiască din nou idealul personalității umane armonioase și integrează în opera sa rezultatele culturei ridicate pe temeliile clasicismului.

Intre acestea, forțe tot mai numeroase, acumulate în decursul ultimului secol și în deceniile secolului nostru, tind să disolve idealul clasic al omului, într'un fel a cărui temperare alcătuește una din datoriile resimțite mai puternic de omul de cultură de astăzi. Am arătat si mai sus cum știința modernă, înlocuind înte-

lepciunea antică, a răsturnat perspectiva în care aceasta din urmă își reprezenta ființa omului. Pe câtă vreme filosofia veche înțelegea pe om, din participarea sa la spiritul divin, știința a încercat a înțelege spiritul însuși, din jocul elementelor și forțelor subumane. Incadrarea omului în seria zoologică prin opera unui Lamarck și Darwin alcătuiește una din faptele cele mai anticlasice ale ultimului secol. Știința ar fi trebuit de altfel să mențină și să alimenteze sentimentul dependenței omului de totalitatea cosmică. Există în „Desrădăcinații" lui Barrès o frumoasă pagină în care Hippolyte Taine unul din scientiștii cei mai reprezentativi ai veacului al XIX-lea, es'e pus să vorbească, în timp ce contemplă un viguros stejar din grădina Luxemburgului. Adânca înrădăcinare liniștită a copacului asociat cu întreaga natură, este resimțită acolo într'un dureros contrast cu desrădăcinarea, mobilitatea și solitudinea omului modern. Această modificare în sentimentul de sine al modernului a fost, în ultimul veac și jumătate, un efect al desvoltării vieții urbane și al industrialismului. Aspecte legate între ele și condiționându-se reciproc, viața urbană și industrialismul au creat omului un mediu artificial al existentei, i-au impus o depărtare de natură în care sensul clasic al vieții a trebuit să păleasca

Aceiași actiune corosivă s'a îndreptat apoi împotriva sentimentului unității și limitării persoanei. Ba chiar în legătură cu aceasta din urmă, s'au produs criticile cele mai frecvente adresate clasicismului. Viziunea omului unitar și limitat se încadra, în adevăr, în ordinea imuabilă a unui univers static din care lipsea voința oricărei prefaceri și perfecționări. Progresivismul modern a trebuit să resimtă clasicismul drept adversarul său cel mai primejdios. Concepția

progresivistă a vieții a înlocuit deci idealul perfecțiunii sferice limitate, cu acela al personalității deschise, realizându-se prin contradicții dialectice. Într'un univers capabil să se transforme și să se perfecționeze, se încadrează mai bine personalitatea de formă deschisă, gata să intre în tipare noi. Atât de adânc a fost săpat idealul clasic al unității, al consecventei și solidității intime a persoanei, încât zilele noastre au putut difuza concepția omului contradictoriu din romanele lui Dostoevschi, a ființei sfâșiate de isbucnirile vulcanice ale inconștientului freudian sau a omului necentrat, socotindu-se liber în virtutea unei conștiințe disponibile, în care se poate insinua sugestia clipei trecătoare, într'un cuvânt omul anoetic și anarhic pe care-l propune ca model contimporanilor, scriitorul francez André Gide.

Dar poate antiteza cea mai isbitoare cu idealul clasic o găsim în spiritul modern al reformei sociale. Înțeleptul antic lucra prin cuvântul și exemplul său la perfecționarea interioară a omului. Așezări sociale mai bune și mai drepte puteau fi nădăjduite ca un rezultat al acesteia. Înțelepciunea antică lucra la ameliorarea cadrului de viață al umanității prin înobilarea individului. Reformismul social modern a socotit într'acestea, drept o cale mai bună, însăși munca de perfectionare aplicată direct cadrelor sociale de vieață. Astfel în timp ce înțeleptul devenea un tip omenesc aproape nereprezentat în epoca noastră, se impunea din ce în ce mai puternic figura reformatoviață și muncă, printr'o mai justă organizare a raporrului social. Noul spirit al reformei sociale a năzuit în ultimul secol către o îmbunătățire a condițiilor de viață și muncă, printr'o mai justă organizare a raportului dintre muncă și capital și prin mai bune rânduiri privind asistența socială, instrucția publică, bio-

politica ş.a.m.d. In executarea acestui program, vremea noastră vede încă ţintele cele mai interesante ale muncii noastre de civilizaţie.

Fără a contesta îndreptăţirea transformărilor introduse în viziunea modernă a omului şi a orientării date aspiraţiilor lui sociale, comparaţia cu idealul clasic al vieţii îngădue obiecţii importante. Căci fără îndoială că în cadrele sociale cele mai desăvârşite, este încă nevoe să fie introdusă o fiinţă lăuntric civilizată, capabilă să le conserve şi să se bucure de ele. Ameliorarea cea mai isbutită a împrejurărilor generale de viaţă, nu face inutilă munca de înobilare a individului, ba chiar o reclamă ca pe o condiţie indispensabilă. Reformismul social modern nu se poate lipsi de idealurile înţelepciunii antice. Din însăşi înţelegerea năzuinţelor celor mai legitime ale epocii noastre, se precizează astfel sensul şi necesitatea unei înviorări a spiritului clasic.

Pe de altă parte, dacă în sistemul evaluărilor noastre morale, înlocuirea viziunei statice a omului unitar şi limitat în funcţiunile indicate de rânduiala cosmică, cu viziunea unui om mai plastic, menit să se integreze în mişcarea de desăvârşire a lumii, a răspuns la un moment dat orientărilor fundamentale ale culturii noastre, o rememorare a vechilor idealuri vine acum la timpul ei. Cine doreşte să păstreze libertatea omului, cine socoteşte că înlănţuirea lui ar constitui retrogradarea cea mai tragică pe care civilizaţia noastră ar putea-o trăi, acela înţelege că libertatea nu e cu putinţă decât sub condiţia păstrării conştiinţei de unitate şi consistenţă internă a persoanei. Demisiunea acestui ideal face cu putinţă subjugarea omului, folosirea lui pentru oricare din scopu-

rile dorite de asuprire. Dimpotrivă, numai conştiinţa că*fiecare din noi alcătuim un bloc moral rezistent, centrat asupra însuşirii originale pe care natura a fixat-o în noi, poate să ne împrumute puterea de a îndrepta către furtuna timpurilor o figură liniştită si demnă.

1933.

PERMANENŢA FRUMOSULUI

Intr'un moment, nu prea deosebit de al nostru, când lumea, căutându-şi forme noi de viaţă, nu se refăcuse încă din multele încercări ale campaniilor napoleoniene, filosofii au arătat că spiritul omenesc, în desvoltarea lui de-a lungul istoriei, a făurit o treime de scopuri, către care silinţele lui se îndreaptă fără un moment de odihnă. Adevărul, binele şi frumosul ar fi ţintele permanente care călăuzesc ostenelile spiritului, în nenumăratele lui încercări şi în nesfârşitele lui aventuri. A fost o întrebare care a dat de lucru gânditorilor din veacul trecut, dacă aceste finalităţi există în eternă simultaneitate sau dacă ele îndrumează pe rând sforţările idealiste ale conştiinţei umane, în aşa fel încât, în anumite epoce, unul singur din scopurile amintite, ar fi principalul resort al activităţilor lui mai înalte. S'a cheltuit multă ingeniozitate pentru a resolva această problemă, dar, după cât cred, fără prea mare folos. N'a fost cu putinţă să se facă dovada că a existat vreo epocă de cultură, de oarecare însemnătate, în care activitatea în vreunul din aceste domenii să se fi eclipsat, în avantajul unor activităţi deosebite, rămase să stăpânească singure terenul culturii. Luând forme dintre cele mai deosebite, aspiraţia către adevărul ştiinţific, aceea către frumosul estetic şi către binele moral au mişcat deopotrivă pe oamenii cei mai nobili ai tuturor epocilor şi din ţesătura acestor aspiraţii s'a constituit cultura

tuturor timpurilor. Voi lăsa deci în afara discuției o problemă despre care cred că nu mai face greutăți nimănui. Nu mă voi opri mai mult nici asupra caracterizării paralele și comparative a celor trei mari idealuri ale conștiinței, deși aci ar fi mai îmbelșugate lucruri de spus și cu numeroși sorți de a obține consensul părerilor. Deosebirea dintre adevăr, bine și frumos s'a făcut de multe ori și gânditorul poate nutri azi temerea că nu va spune nici mai mult, nici mai bine decât lucrul a fost făcut în trecut. S'a arătat anume că adevărul, frumosul și binele cresc dintr'o comună nevoe de unitate a spiritului omenesc. Adevărul este unitatea ideilor noastre. Spunem că o constatare este adevărată, atunci când ea nu este contrazisă de alte concluzii ale experienței sau ale inteligenții. O părere devine adevărată atunci când ea poată fi unificată, coordonată, armonizată în planul general al inteligenții noastre. De asemeni, spunem că un lucru este frumos, atunci când el manifestă o asemenea armonie a aparenței lui, încât ochiul care îl privește sau urechea care îl ascultă poate să-l cuprindă ca pe un tot, cu ușurință și încântare. Dacă adevărul este armonia ideilor, frumosul este armonia aspectelor sensibile. Cât despre bine, el pare a nu fi altceva decât armonia faptelor și tendințelor, perfecta lor încatenare în planul moral al sufletului individual și în acela al societății. Spunem că o faptă este bună, atunci când suntem în drept a aprecia că nu izvorește conflict nici în interiorul nostru, nici în adunarea oamenilor. Este adevărat că binele poate fi realizat uneori numai prin luptă, cu noi înșine sau cu lumea din afară de noi, după cum și adevărul sau frumosul nu pot fi obținute adesea decât prin ostenelile, uneori istovitoare, ale cercetării sau creației. Dar victoria binelui, a adevărului și frumosului, aduc până la ur-

mă pacificarea, eliminarea contrazicerilor și a conflictelor.

Asupra acestor lucruri mi se pare că acordul punctelor de vedere poate fi stabilit cu destulă ușurință. Nu voi insista deci într'o problemă a cărei soluție mi se pare azi larg împătășită. Mai folositor este să facem o observație, relativă la o împrejurare mai ascunsă, mai rareori pusă în lumină, dar a cărei valoare teoretică și practică nu cred că poate fi nesocotită. Ideia „unității", sub categoria căreia modernii aduc și adevărul și binele și frumosul, este o ideie de proveniență estetică, un vechiu rezultat al oamenilor care au reflectat asupra frumuseții. Pentru a o regăsi în momentul de splendoare al nașterii ei, trebue să coborîm cu mintea în trecut până la vechii Greci, la chipul cum și-au organizat ei reprezentările lor despre lume.

Inainte de Greci, la diferitele popoare ale Orientului, cunoștința parcursese diferite sectoare ale lumii, fără ca gândul totalității lor unitare să se fi format cu energie și claritate. Rezultatul acesta a fost una din marile victorii ale spiritului grec. Printr'un concurs de împrejurări pe care ne-ar fi greu să-l lămurim acum, dar care alcătuește o taină măreață și delicată, Grecii au fost cel dintâiu popor care a ajuns a cunoaște nu numai fragmente din univers, dar și universul ca întreg, imensa și bine ordonata structură a tuturor lucrurilor laolaltă, armonia lor integrală. Acestei totalități i-au dat Grecii numele de „cosmos", un cuvânt care, în chip foarte caracteristic, desenează și realitatea frumoasă, frumusețea lumii. Cosmosul este nu numai totalitatea lucrurilor, dar și armonia lor desăvârșită. Timp de mai multe sute de ani, cât a durat strălucirea ei, vechea cultură clasică a fost călăuzită de ideia cosmosului. Știința veche nu era altceva de-

cât speculația asupra armoniei dintre lucruri, asupra raporturilor secrete care le înrudesc și le leagă. Scopul de viață al înțeleptului era obținerea armoniei lăuntrice sau recunoașterea rostului fiecăruia în ansamblul armonios al lumii, pe care urmează să-l îndeplinim, când e nevoe cu resemnare, dar totdeauna cu pietate, cu adâncă închinare pentru viața marelui Tot care ne înglobează și ne conduce. Frumusețea aspectelor particulare ale lumii nu era nici ea altceva decât unitate în varietate, un reflex al unității supreme. S'ar putea spune că în toate silințele lor mai înalte de cultură, vechii greci căutau să regăsească Cosmosul, frumusețea lui. Este deci drept a spune că în experiența estetică s'au format criteriile de cultură ale vechilor Greci.

...Ale Grecilor și ale modernilor. Căci deși subiectivismul modern socotește că aspirația către unitate nu este pusă în mișcare atât de structura obiectivă a universului, cât de întocmirea naturală a fiecăruia din noi, vechiul resort estetic poate fi încă recunoscut. Astăzi încă preocuparea de frumusețe este motivul care animă silințele de cultură ale celor mai nobili d'intre noi. S'ar putea crede că nu există vreun om mai depărtat de orice preocupare estetică decât savantul modern care explorează tainele naturii, chipul în care lucrurile se înlănțuesc în domeniul limitat de experiente, pe care investigația sa îl cutreeră. Și cu toate acestea, și în timpul cercetării sale, dar mai cu seamă la sfârșitul ei, atunci când ajunge scopul care n'a încetat să-l călăuzească tot timpul, savantul simte ceva d'in bucuria care răsplătește pe artist, bucuria lucrului închegat, unificat, armonios. O undă de încântare estetică trece și prin sufletul învățatului care se străduește să găsească adevărul. Tot astfel, omul de bine este condus în toate acțiunile lui de o preocupare es-

tetică. In sentimentul estetic al acțiunii, aflăm una din principalele indicații cu privire la ceeace este îngăduit sau nu. O faptă rea este și o faptă urîtă, după cum o acțiune bună este și frumoasă. Noblețea și vitejia, puritatea și cumpătarea sunt manifestări frumoase ale caracterului omenesc, încât conștiința cea mai sdruncinată, ajunsă să se îndoiască de legi și de principii, continuă să găsească în sensibilitatea estetică, măsura și regula faptei. Ce să mai vorbim despre rolul regulator al sentimentului frumuseții, în munca pe care fiecare din noi o îndeplinește? Munca încetează de a mai fi un blestem, o povară și o osteneală, atunci când ea este executată cu preocuparea de a o face cu frumusețe și de a o desvolta până la rezultate care au închegarea și armonia lucrurilor de artă. Cel mai umil lucrător, în domeniile cele mai modeste ale muncii, are prilejul să se simtă eliberat și înălțat ca un artist, dacă năzuește să dea produselor minții sau mâinilor sale desăvârșirea lucrurilor frumoase. De aceia, nu poate fi îndrumare mai bună pe care am putea-o adresa acelora care se plâng de asprimea sau de alte neajunsuri ale muncii lor, decât îndemnul de a se sili către măestrie. Maestrul muncii lui este un om liber și fericit. Povara trebii lui se ușurează. Ostenelile i se alină. Și răsplata sforțărilor îi revine mai întâi în sentimentul de bucurie al lucrării fericit conduse și a produsului bine întocmit. De unde provine oare această bucurie? Poate din aceia că, în cea mai neînsemnată lucrare frumos încheiată, strălucește ceva din plenitudinea divină, odihnind în sine însăși, a universului întreg.

Și cu toate acestea, se spune uneori, frumosul însuși, deși are atâta putere de iradiere, o valoare călăuzitoare atât de mare, posedă în firea lui o limită, o insuficiență. Vraja frumosului seacă la un moment dat

puterea omului şi stăvileşte sforţarea lui. Dincolo de frumuseţe, adică dincolo de ce s'a închegat şi s'a închis în armonie deplină, nu mai pare a fi nimic. Omul care a atins frumuseţea nu mai are niciun motiv să continue munca lui, cercetarea, creaţia, ostenelile pe drumul binelui. Şi de fapt, în naturile precumpănitor estetice, adică în acela care sunt mânate în tot ce fac de năzuinţa către realizarea frumoasă, există un statism, o graniţă, peste care închipuim elanuri mai generoase, sboruri mai îndrăsneţe. In clipele când face astfel de constatări, spiritul doreşte frângerea armoniilor încremenite, contrazicerile fecunde, conflictele bogate în germeni noi. Raţiunea pentru care epocile de clasicism perfect au fost totdeauna urmate de romantismul turbure, frământat, mustind de viaţă nouă, stă în oboseala şi insatisfactia pe care ne-o produce uneori armonia frumuseţii. Totuşi, dacă luăm bine seama, conflictul, lupta, mişcarea nu pot fi niciodată dorite pentru ele însele. Cine sfărâmă armonia, o face pentru a o recâştiga la alt nivel. Nu frumuseţea este la un moment dat respinsă, ci sărăcia ei relativă, lipsa ei de conţinut îndestulător. Sdrobim unităţile bine întocmite, pentru a putea spori elementele lor astfel liberate şi pentru a le putea grupa apoi într'o unitate mai vastă. Conflictul nu poate fi un scop. Ţinta finală este tot armonia întrezărită prin vălul tulbure al agitaţiei preferate o singură clipă.

La sfârşitul secolului al XVIII-lea şi la începutul veacului trecut, s'a produs, după cum se ştie, o trecere, ca cea arătată mai sus, dela armonie la conflict, dela închegare la căutare. Oamenii cari sdrobeau formele de viaţă ale lumii vechi, nu o făceau atât pentrucă această lume nu era bine întocmită, ci pentrucă era prea bine întocmită, prea închisă în limitele ei riguros fixate, prea statică, nu destul de în-

căpătoare. Oamenii doreau să cucerească noi conținuturi de viață și să obțină armonii mai ample. Atunci, în acea mare criză a idealurilor umane, pe care în chip fatal o aduc cu sine toate epocile de răvășire, filosofia a abordat problema valorilor omenești, speculând asupra triadei: bine, adevăr, frumos. Idealismul german și spiritualismul francez nu încercat să reconstitue tabla sdruncinată a valorilor, amintind agitației contemporane finalitățile permanente ale conștiinței umane. Concepția noastră despre valori, despre înțelesul și scopurile culturii, a rămas până azi îndatorate acelor mari elaborații ale gândirii. Dar tot atunci, în aceeași vreme în care cultura omenească încerca să câștige o nouă conștiință despre sine și puncte fixe de reper în frământarea vremii, înțelegerea estetică a vieții a sărbătorit mari triumfuri. Prin Goethe, prin Schiller, prin Hölderlin, prin întregul curent al neo-umanismului german, s'a stabilit în conștiința timpului, aspirația către unitate, către armonie. Comandamentul frumosului răsună încă puternic, la un interval de aproape un secol și jumătate, din tabăra acelora care au organizat, pentru întreaga lume modernă, înțelesul estetic al vieții. Vechii Greci n'au avut mai vrednici continuatori decât acei bărbați cari ne-au făcut a înțelege din nou armonia suverană a cosmosului și reflexul ei în oricare din lucrurile fericit conformate ale silințelor noastre.

Astăzi, ne găsim într'un moment foarte asemănător cu acela care, cu un secol și mai bine în urmă, simțea nevoia reafirmării idealurilor permanente ale omului și al sensului estetic al vieții. Să plecăm urechea la marile învățăminte ale trecutului și să înțelegem, în mersul nostru pe drumurile viitorului, semnificația permanentă a frumosului.

1941

SEMNIFICAŢIA FILOSOFICĂ A ARTEI

Descoperirile astronomice ale erei noastre culminau la finele veacului al XVII-lea prin epocalele teorii ale lui Isaac Newton, care confirmând întru totul viziunea heliocentrică produsă de Copernic cu o sută şi mai bine de ani în urmă, preciza în acelaşi timp legile care mişcă întregul univers şi garantează armonia lui. Nici odată mintea omenească nu ajunsese la sentimentul unei mai depline încrederi în puterile ei, capabile să surprindă misterul lucrurilor, decât în acest moment în care publicarea cercetărilor relative la gravitaţia universală, păreau a lumina pentru întâia oară în chip cu totul limpede uriaşele posibilităţi ale inteligenţii omeneşti. Newton devine în aceşti ani ai revelaţiei, obiectul unui cult aproape mistic. Astronomul Halley, interpretând sentimentul general, însoţeşte una din ediţiile operei capitale „Naturalis philosophiae principia mathematica", cu următoarea poemă, pe care o putem considera drept un document cultural de primul ordin· „Iată regula cerului, scrie Halley, iată calculul lui Dumnezeu, legile pe care suveranul Creator a voit să le respecte, atunci când a făcut începutul lucrurilor; iată temeliile pe care a ridicat operele sale. Sanctuarele tainice ale cerurilor sunt deschise şi cunoaştem acum forţa care învârteşte globurile cele mai îndepărtate. Soarele imobil sileşte astrele să graviteze în jurul lui; el nu le îngădue să se mişte în linie dreaptă, dealungul vidului imens, ci

„le târăşte pe toate într'un cerc regulat, al cărui centru „este el însuşi. Vedem acum calea impusă cometelor „înspăimântătoare şi nu ne mai minunăm de apariţia „astrelor încomate. Am aflat de ce argintia lună ur- „mează un curs inegal, de ce, nesupunându-se până „astăzi nici unui astronom, scutură frâul numerelor, de „ce nodurile ei revin, de ce discul ei se măreşte. -Am „aflat prin ce forţă schimbătoare Phebe când goneşte „marea, desgolind nisipurile, când o asvârlă peste „maluri: minuni care chinuiră atâta vreme gândirea „înţelepţilor! Totul s'a dat pe faţă: ştiinţa a risipit „norii. Ridicaţi-vă, muritori, lăsati grijile pământeşti „şi cunoaşteţi de-aci înainte puterea spiritului nostru „născut din cer... Celebraţi, împreună cu mine, prin „cântece de laudă, pe descoperitorul acestor adevă- „ruri misterioare, pe Newton cel îndrăgit de Muze... „Nici unui alt muritor nu i-a fost dat să se apropie mai „mult de Zei". Răsunetul descoperirilor lui Newton şi al modificărilor provocate în sentimentul intim al o-mului modern, n'au întârziat să-şi producă rezultatele lor în filosofia speculativă a vremii. Poate, în această privinţă, nu există un document mai elocvent ca filosofia lui Leibniz, care în viziunea armoniei prestabilite a lumii, în mijlocul căreia sentimentul optimist al vieţii devine afectul firesc al cugetătorului, obţine expresia speculativă corespunzătoare noilor cuceriri ale ştiinţei. Ideia armoniei universale, a naturii şi graţiei, a sufletului şi corpului, a cauzelor finale cu cele mecanice, etc. sunt în filosofia lui Leibniz desvoltarea reprezentării despre armonia universului fizic, demonstrată de Newton. Lumea este pentru filosoful german ca atelierul unui ceasornicar în care toate ornicele ar indica în fiecare moment exact aceiaşi oră. Este sigur că dacă marile descoperiri astronomice ale Renaşterii, culminând în geniala ipoteză explicativă a lui New-

ton, nu s'ar fi produs, reprezentarea armoniei prestabile a universului nu ar fi apărut în aceleași forme. Dumnezeu, ne spune Leibniz, exercită „o matematică divină sau o mecanică metafizică". El creiază „monadele" după un plan matematic, comportându-se ca un „inginer al mașinei universale". Mecanismul universului conciliat cu libertatea și spontaneitatea divină era o idee familiară a lui Newton. Poate că Leibniz n'ar fi adoptat-o în lipsa confirmărilor pe care i le aducea teoria gravităței.

In timp însă ce ideia armoniei lumilor se organizează printr'o contribuție variată, până când Leibniz să-i dea cunoscuta expresie teoretică, o serie de astronomi remarcă unele fapte, menite mai de grabă s'o sgudue. In anul 1572, Tycho Brahe observă la 11 Noembrie o nouă stea în constelația Cassiopeii, care din zi în zi devenea mai luminoasă. Făcut atent asupra femomentului, Landgraful Philipp von Kassel, un amator de astronomie, cere lămuriri lui Kaspar Peucer, matematicianul din Wittemberg. Apariția noii stele din constelația Cassiopeii i se pare lui Kassel un fapt de creație ne mai întâlnit. Peucer respinge însă ipoteza. Aristoteles ne-a asigurat că în regiunea stelelor nimic nu se mai creiază și Scripturile ne învață că Dumnezeu se odihnește de când a creiat lumea. Mișcarea, nașterile și disparițiile aparțin exclusiv lumii sublunare: lumea supra lunară odihnește deapururi în propria ei perfecțiune: vechiul gând artistotelic putea fi bine împăcat cu învățăturile Bisericii. După 16 luni noua stea dispare și Tycho Brahe scrie o carte asupra fenomenului, în care susține ideea că, împotriva opiniei lui Aristoteles, unele procese se pot petrece și în regiunea supralunară. Noua stea, arată Tycho Brahe, trebue să fi fost produsul de condensare al ceței luminoase răspândite în Calea lactee, căci putem admite

că și materia eterică trece prin mai multe forme. Alcătuirea aceasta n'a devenit însă o stea durabilă și trecătoarea ei înjghebare s'a risipit. Profesorul Heinrich Schmidt, din referatul căruia împrumut aceste felurite date interesând istoria astronomiei, are dreptate să observe că în vederile lui Tycho Brahe „apare pentru întâia oară în timpurile moderne ideia évoluționistă în cosmologie și, în același timp, geniul marelui astronom atinge gândul selecțiunii cosmice pe care, după Darwin, abia Charles du Prel trebuia să-l reia și să-l desvolte". Fenomenul apariției unei stele noi se repetă în 1600 și 1604. Kepler care îl observă cu cea mai mare atenție, până la dispariția lui, opinează că astronomii s'au găsit poate în fața unui act de creație divină, dar cum ipotezele mistice trebuesc excluse atâta timp cât cele științifice nu sunt istovite, este îndemnat să admită o nebuloasă cerească, existentă pretutindeni în spațiul cosmic, nu numai în Calea lactee și care, prin condensare, poate produce din când în când astre noi. Ideia nebuloasei cerești a fost una din cele mai fecunde în istoria cosmologiei. Descartes o adoptă atunci când explică apariția corpurilor cerești prin vârtejuri produse în materia universală. Aceiași idee se regăsește la baza îndrăsneței încercări de a reconstitui istoria naturală a cerului, pe care Kant o întreprinde în 1755 și Laplace o repetă, fără să fi cunoscut teoria kantiană, în 1796. Impotriva lui Newton, Kant observă că armonia cerească n'a putut ieși gata făcută din mâna lui Dumnezeu. Dumnezeu va fi creiat numai materia primitivă, răspândită haotic în spațiu, formele pe care aceasta le va fi luat în mână și raporturile pe care acestea continuă să le întreție, rezultând exclusiv din propriile legi mecanice ale materiei.

Ideia newtonian-leibnizeană a armoniei prestabilite primește o puternică lovitură prin teoria lui Kant. Ar-

monia universală nu este pentru Kant o **dată**, o stare originară a lucrurilor, ci un **produs**, rezultatul unui proces. In prefața operei sale: „Algemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels, oder Versuch von der Verfassung und dem mechanischen Ursprunge des ganzen Weltgebäudes nach Newtonischen Grundsàtzen abgehandelt", un text care nu poate fi în de ajuns meditat de cercetătorul care urmărește istoria gândirii, ideia armoniei universale este supusă unui riguros examen. Kant este pe deplin conștient că negarea conceptului armoniei originare și înlocuirea lui prin acela al armoniei produse va întâmpina rezistența cercurilor religioase, căci, scrie el, „dacă alcătuirea lumii cu întreaga ei ordine și frumusețe nu este decât un rezultat al materiei abandonate propriilor lor legi mecanice, dacă mecanica oarbă a puterilor naturale poate să se desvolte cu atâta splendoare din haos și poate singură să ajungă la o asemenea desăvârșire, atunci slăbește cu totul forța dovezii despre Creatorul divin, pe care obișnuim a o scoate din contemplarea frumuseții lumii, natura își ajunge sie-și, guvernarea dumnezeiască devine inutilă, Epicur reînvie în mijlocul creștinismului și înțelepciunea păgână sapă credința..". Privite mai de aproape, lucrurile nu stau însă așa, căci, adaugă Kant, „dacă legile eficiente ale materiei sunt și ele o consecință a unui plan suprem, atunci ele nu pot avea alte determinări decât să realizeze singure planul pe care suprema înțelepciune și l-a propus". Convins că poate împăca punctul de vedere științific-evolutiv cu acel mistic-teologic, Kant presupune existența unei materii cosmice, răspândite haotic în lume și care supusă legilor gravității, acțiunilor și reacțiunilor pe care aceste legi le determină în massa ei, ajunge să organizeze în cele din urmă

vasta armonie a universului. Prin simplele legi ale materiei, cosmosul se desprinde din haos.

Cine reflectează astăzi din nou la explicarea genetică a armoniei universale, aşa cum ne-a propus-o Kant, îşi poate spune că ea a dat noi motive de speranţă sufletului omenesc. Căci armonia universală, ne învaţă Kant, ne fiind originară, nu este numai produsă, ci şi **necesar** produsă. Haosul primitiv se desvoltă în cosmos într'un chip inevitabil, prin însăşi funcţiunea legilor universale. Şi dacă Dumnezeu nu va fi făcut lumea armonioasă din primul moment al creaţiei, El a dorit totuşi ca lumea să devină armonioasă, supunând-o unor legi capabile s'o ordoneze cu timpul. Gândul kantian a cunoscut o treptată extindere în tot decursul veacului al XIX-lea. Ceea ce s'a petrecut cu materia cosmică nu s'a putut petrece apoi cu materia vie, apoi cu viaţa socială şi spirituală a omenirii? Intrebarea aceasta şi-a pus-o evoluţionismul veacului trecut, răspunzând afirmativ. In vasta sinteză a lui Herbert Spencer, fiinţa este arătată desvoltându-se prin diferenţieri şi integrări necurmate, către o ordine sinergetică a lucrurilor din ce în ce mai minutioasă şi mai vastă. Cosmosul isvorăşte necontenit din haos. In întinsele domenii ale fiinţei, sunt regiuni în care procesul acesta este aproape desăvârşit, altele în care el este foarte departe împins, altele în care el este cu totul începător şi necristalizat încă într'o ordine oarecare. Aceste din urmă regiuni sunt ale vieţii sociale şi morale ale omenirii, unde prezenţa conflictelor, a răului şi a durerii, anarhia înclinaţiilor, lupta dintre instincte şi raţiune dovedesc că procesul integrărilor armonioase a rămas încă primitiv... A rămas primitiv, dar se poate desvolta mai departe. Lămurind în perspectivele de viitor ale omenirii o ordine socială mai bună şi o viaţă morală

scutită de luptele și înfrângerile individului actual, funcționând „fără obligație și sancțiune", evoluționismul veacului al XIX-lea este susținut de un sentiment optimist al vieții. Același optimism poate fi nutrit și în ordinea cunoașterii, unde se poate aștepta o unificare treaptă a ideilor noastre, o eliminare progresivă a contradicțiilor dintre ele. Scopul filosofiei este, în concepția evoluționismului, să coordoneze rezultatele diferitelor științe particulare într'o amplă icoană armonioasă a lumii. Filosofia trebue să devină cosmosul cunoștințelor omenești.

Oriunde am îndrepta privirile noastre, în natură ca și în cultură, înțelepciunea modernă pare a ne învăța că armonia nu se găsește la începutul lucrurilor și al proceselor, ci la sfârșitul lor. Dar mai cu seamă printre produsele spiritului omenesc, în nenumăratele înfățișeri ale culturii, armonia este încă o țintă îndepărtată. Există totuși un singur produs omenesc, care realizează armonia de pe acum și în fiecare moment al manifestării lui. Acest produs al spiritului și îndemânării este arta. S'ar putea spune că neexistând o singură artă, ci mai multe și nici un singur tip de opere, ci tipuri diferite, inspirate de tendințe variate, arta ar putea aspira ea însăși către o integrare a formelor ei, într'o unitate mai comprehensivă. Adevărul este însă că varietatea indefinitivă a operelor de artă nu configurează un conflict. Operele de artă cele mai deosebite stau alături, fără ca pe limita coexistenții lor să se schițeze vreo colisiune, ca tot atâtea cosmosuri închise în ele însele, fără comunicare, fără putința de a se stânjeni reciproc și, prin urmare, neimpunând spiritului omenesc nevoia de a le integra într'o formă superioară și mai amplă. Nesocotind acest adevăr atât de elementar, s'a formulat uneori programul întrunirii artelor sau s'a ajuns la acel eclectism

al stilurilor, care a făcut adevărate ravagii în secolul al XIX-lea. S'a crezut că vremea noastră trebue să nutrească şi în domeniul artistic aspiraţia către integrare şi unificare, atât de legitimă în ştiinţă, în morală, în viaţa socială. Dar odată cu aceasta s'a trecut peste faptul că arta, întrupând în fiecare din realizările ei, valori nefungibile, unităţi neinsumabile, că ea fiind „la ţintă în fiecare moment al său", după cum sună formula elocventă a lui Goethe, tendinţa de a obţine, in legătură cu ea, forme mai largi de integrare nu este nici legitimă, nici posibilă.

Inţelegerea artei ca armonie este o idee foarte veche în istoria doctrinelor de estetică. O întâmpinăm pentru întâia oară în „Poetica" lui Aristoteles, unde în cap. VIII se aduc următoarele precizări în legătură cu structura epopeii: „Subiectul nu-i unul — observă Aristoteles — întru cât priveşte un singur personaj. Doar multe şi nenumărate sunt întâmplările putând să se ivească în viaţa cuiva, fără ca, din unele din ele, să reiasă o unitate; şi tot astfel faptele unui om sunt multe, fără ca laolaltă să alcătuiască o singură acţiune. Deaceea, greşit mi se par a fi procedat poeţii, când s'au apucat să scrie care o **Herakleidă**, care o **Theseidă**, ori alte poeme de soiul acesta, cu gândul că, dacă Herakles a fost unul, o operă despre el va fi şi ea neapărat unitară. Homer, în schimb, care excelează în atâtea alte privinţe, pare a fi văzut bine şi aci, ajutat fie de o practică artistică deosebită, fie de talentul lui firesc. Intr'adevăr, compunând **Odysseia**, nu s'a gândit să cuprindă în ea toate păţaniile eroului, — faptul de a fi fost rănit pe muntele Parnas, bunăoară, ori simularea nebuniei la adunarea oştilor, întâmplări a căror legătură nu era deajuns de strânsă pentru ca una să urmeze celeilalte în chip necesar ori numai verosimil, — ci a compus-o în jurul unei

singure acțiuni, în înțelesul dat de noi cuvântului, și așijderi și **Iliada.** — Așa precum în celelalte arte imitative, imitația e una ori de câte ori obiectul ei e unul, tot așa și subiectul, întru cât e imitația unei acțiuni, cată să fie imitația unei acțiuni unice și întregi, iar părțile așa fel îmbinate ca, prin mutarea din loc a uneia, ori prin suprimarea ei, întrequl tot să rezulte schimbat ori turburat. Căci nu poate fi socotit parte a unui întreg ceea ce — fie că e, fie că nu e — n'aduce cu sine o deosebire vizibilă" [1]). Armonia operei este înfățișată aci ca efectul unității în varietate. Aristoteles cere ca subiectul unei opere literare să fie făcut dintr'o pluralitate de întâmplări, dar dintr'o pluralitate de întâmplări care se compun între ele, care pot alcătui laolaltă un întreg. El cere apoi ca elementele acestui întreg nu numai să se îmbine între ele, dar să se îmbine cu necesitate, în așa fel încât eliminarea sau schimbarea din loc a unuia singur din aceste elemente să modifice întregul ori să-l conrupă. Pentru o astfel de încaternare necesară de elemente nu putem găsi alt termen decât acel de armonie. Aristoteles este primul teoretician al operei de artă ca un produs armonios. Platon văzuse în frumusețe reflexul unei idei. Aristoteles recunoaște în artă produsul omenesc al prelucrării unui material, Desigur, considerațiile sale au în vedere numai armonia fabulației unei opere literare, a acțiunii, a subiectului ei. Este evident însă că, pe bazele stabilite de Aristoteles, se putea merge mai departe, până la sesizarea armoniei tuturor elementelor unei opere, nu numai a elementelor ei fabulatorii, după cum vederea sa putea fi generalizată pentru toate operele artei, nu numai pentru cele ale literaturii. Consecințele ideilor lui Aristoteles au apărut toate cu timpul.

---

1) Citat după traducerea d-lui D. M. Pippide Buc. 1940.

Conceptul aristotelician al unității în varietate este aplicat de Vitruv în arhitectură. In tratatul „De Architectura", marele teoretician, contemporan cu August, reduce întreaga estetică a artei de a construi la câteva principii fundamentale, dintre care cel mai însemnat este acel al **simetriei**, pe care o definește: **Item symmetria est ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus** (Simetria este consensul care rezultă din însăși membrele operii, adică corespondența dintre părțile separate și totalitatea figurii pe baza unei unități de măsură). Conceptul simetriei ocupă o poziție centrală în estetica lui Vitruv. Căci dacă o operă arhitectonică trebue să manifeste și o anumită proporție (ordinatio) între părțile ei, apoi o potrivită așezare a lor laolaltă (dispositio), frumusețea ei nu devine perfectă decât atunci când se produce acel consens între părți și acea corespondență între acestea și întreg, pe care le exprimă termenul de **simetrie**. Euritimia, în care Vitruv recunoaște un alt principiu esențial al arhitecturii, nu este decât latura subiectivă a simetriei, este simetria devenită sensibilă ochiului celui care privește. Simetria exprimă un raport pur matematic. Euritmia este acest raport făcut asimilabil pentru privirile noastre, o lucrare în care artistul se vede uneori nevoit să tempereze pura simetrie matematică, pentru a obține simetria ca **impresie**. Simetria arhitectonică, în concepția vitruviană, este un reflex al ordinei universale, așa cum o concepuse Pitagora și Platon. Rădăcina ei este mistică, încât, după cum observă unul din comentatorii săi, în categoriile lui Vitruv se manifestă nu o estetică formalistă, ci una conținutistă. Când, spre finele veacului al XV-lea, Renașterea italiană redescopere tratatul lui Vitruv, L. B. Alberti, arhitectul și teoreticianul florentin, renunță

la perspectiva mistică a canoanelor lui Vitruv, dar păstrează conceptul frumuseții artistice ca o corespondență între părți și întreg, corespondență pentru care Alberti nu mai întrebuințează termenul grecesc de **symmetria,** ci pe acel latinesc **concinnitas,** împrumutat tratatelor de retorică ale lui Cicerone „Ca să existe frumusețe, scrie Alberti, este necesară, pe baza rațiunei, o anumită concinitate a tuturor părților cu întregul căruia ele îi aparțin, încât să nu poți să adaugi, să iei sau să modifici ceva, fără ca prin aceasta să nu le faci mai improbabile" **(...Sit pulchritudo quidem certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo cuius sint: ita ut addi aut diminui aut diminui aut immutari possit nihil, quim improbabilius reddatur).** Aceste cuvinte din urmă amintesc destul de aproape pe acele ale lui Aristoteles care cerea ca părțile unui întreg să fie „așa fel îmbinate încât, prin mutarea din loc a uneia, ori prin suprimarea ei, întregul tot să rezulte schimbat ori turburat".

Cu toată laicizarea conceptului de armonie la un L. B. Alberti, reprezentarea mistic-cosmologică rămâne în intențiile lui, încât o vedem reapărând îndată ce Leibniz exprimă în micul său tratat „Despre Beatitudine", gânduri cu mult răsunet asupra întregei desvoltări a esteticei în veacul al XVIII-lea și al XIX-lea. Universul era, în adevăr, pentru Leibniz, armonia ierarhică a monadelor. Fiecare monadă își reprezintă universul în forme mai mult sau mai puțin clare și distincte, adică mai clare sau mai obscure, mai distincte sau mai confuze. Produsul percepției în același timp clare și confuze a armoniei universale, adică a unei percepții luminoase, dar în același timp lipsite de distincția lămurită a părților care alcătuesc această armonie, este reprezentarea frumuseții. In lucrurile frumoase, conștiința omului își reprezintă, cu claritate

dar fără distincție, armonia universală, unitatea în varietatea tuturor lucrurilor. Spiritele devin, în actul de contemplație estetică, pentru a întrebuința propriile cuvinte ale lui Leibniz, nu numai „oglinzile vii și imaginele universului creaturilor, dar și imaginele Divinității, a autorului însuși al naturii, capabile să cunoască sistemul universului și să imite ceva din el prin operele sale arhitectonice; fiecare spirit devenind un fel de mică divinitate în sectorul său".

Nu voi depăna mai departe consecințele gândirii lui Leibniz. Am făcut-o și altă dată. Este destul să spun că pe fundamentele leibniziene a construit Baumgarten primul tratat sistematic de estetică, în care frumusețea este definită drept „perfecțiunea cunoștinței sensibile". Pe același fundament își ridică Immanuel Kant edificiul său estetic, în care frumusețea este înfățișată ca un caz aparte al finalității. Și vechile intuiții sunt încă prezente la W. v. Humboldt care vorbește undeva despre „caracterul cosmic al operei de artă". Ceea ce aș vrea însă a reține din indicațiile de mai sus, este că prin Leibniz se produce, în vremurile mai noi, joncțiunea dintre problema cosmologică și problema estetică. El este acela care, reluând gândurile auguste ale Antichității, dar accentuându-le modern, prin reliefarea caracterului estompat, mai mult vag-sugestiv decât limpede-intelectual, al impresiei estetice, aprofundează mai întâiu, printre filosofii erei noastre, semnificația filosofică a artei. El este apoi acel care ne procură motivele admirației cu care se cuvine să înconjurăm ființa artistului. Iată că nu numai savantul care cercetează structura universului și legile care mențin armonia lui poate deveni obiectul fervorii umane, dar și artistul creator de frumusețe. Nu numai un Newton, ca în ditirambul entuziast al lui Halley, este revelatorul arcanelor universale, dar și oricare dintre arhi-

tecții, muzicienii, poeții și artiștii plastici, cari organizând imagini frumoase, îndrumează spiritul omului către cunoașterea și adorația lumii create de Artistul divin în armonie sau pentru armonie. Ba chiar, oricare dintre contemplatorii frumuseții sesizează în ea ordinea universală și realizează în acest moment unic al contemplației, deși numai în forme confuze, percepția monadei supreme.

S'ar putea spune că frumusețea artistică la care se referă Leibniz este aceia a Renașterii ajunsă pe culmea ei. In operele acestei epoci plăsmuirea artistică dobândise formă închisă, deopotrivă cu a cosmosului în totalitatea lui, așa cum și-l reprezentau încă astronomii Renașterii înaintea teoriilor nebuloasei, așa cum și-l reprezintă sistemul armonist al unui Leibniz. Un cercetător ca Simmel a făcut observații dintre cele mai ingenioase asupra formei organizată artistic în această epocă. In pictură, Renașterea recomandă compoziția piramidală, detaliile urmând să se dispună în jurul unei axe centrale și în direcția ei ascendentă, dela baza masivă către un punct culminant. Compoziția piramidală în operele Renașterii, al unui Raffael de pildă, corespundea viziunii ierarhice a unui cosmos dominat de Dumnezeu, adică acea viziune a lumii a cărei ultimă expresie o alcătuește monadologia lui Leibniz. Odată cu ivirea barocului, apare însă forma deschisă. Compoziția se organizează în jurul unei axe verticale așezate în dreapta sau în stânga tabloului sau se grupează dedesubtul diagonalei care străbate tabloul dela stânga la dreapta. Prin această modalitate, care poate fi bine urmărită în pânzele unui Rubens, și pe care un Wölfflin a pus-o bine în lumină, se introduce reprezentarea mișcării, oamenii și lucrurile părând duse de un curent dinamic, nu alcătuind o unitate statică

și finită. In timp ce Renașterea reprezinta ființa, barocul înfățișa devenirea.

Cu intermediile pe care le aducea reivirea în câteva rânduri a viziunii clasiciste, se poate spune că viziunea dinamică a vieții este cu precădere îmbrățișată de întreaga artă modernă Simțul construcțiilor închise pare a se pierde din ce în ce mai mult. Naturalismul, cu deprinderea lui de a tăia compoziția prin marginea tabloului, aduce o viziune fragmentară a lumii, a unui moment dintr'un proces și manifestă tendința de a nu rotunji, de a nu construi întreguri odihnind în propria lor plenitudine, deopotrivă cu a cosmosului în totalitatea lui. Impresionismul aduce imagini instantanee, la fel cu ale unui om care ar deschide ochii lui mirați asupra lumii și face să se simtă același refuz de a închega forme care își ajung lor însele. Nu cumva atunci înțelegerea artei ca cosmos se potrivește numai operelor unei anumite epoce? Nu cumva armonia universală strălucește numai în unele singure dintre plăsmuirile artei, aparținând unui interval istoric determinat, în timp ce reflexul acestei armonii se întunecă în toate celelalte produse ale geniului artistic? Nu cumva cosmicitatea nu aparține esenței generale a artei, ci numai unuia singur dintre stilurile ei?

Trebue să răspundem tuturor acestor întrebări în chip negativ. Toate creațiile de artă, nu numai acele organizate în forme închise, sunt sau pot fi armonioase. In toate, întru cât sunt artă adevărată, părțile și ansamblul întrețin între ele acea multiplă relație de corespondență, pe care o desemnează termenul de simetrie sau concinitate. In nici o operă cu adevărat isbutită nu este cu putință să modifici sau să suprimi un element, fără ca întregul să nu se modifice sau să nu se strice. Numai operele caduce sunt lipsite de con-

cinitate; numai pe aceste le însoţim cu sentimentul că sunt nişte produse arbitrare sau că cel puţin unele din părtile lor sunt arbitrare, că ele ar putea fi altfel de cât sunt în realitate. Dimpotrivă, sentimentul cu care însotim operele în adevăr isbutite este acel al necesitătii. In acest sentiment al necesităţii se exprimă aprobarea noastră pentru întreaimea operii şi pentru fiecare din părtile ei. In fluctuatia universală, opera de artă reprezintă un punct fix, o realitate care nu numai că nu poate fi altfel decât este, dar căreia nici nu-i pretindem altă formă decât aceia pe care o are. Zona indeterminării este suprimată în jurul operii de artă şi acest produs pe care trebue să-l atribuim libertăţii, pentrucă nimeni nu constrânge pe artist să creeze în afară de propria lor pornire, este în acelaşi timp produsul cel mai necesar din lume pentrucă nu putem nici clinti nici schimba ceva din el. Simtul modern pentru relativitatea lucrurilor a emis uneori părerea că opera de artă nu are limite naturale, că ceea ce determină pe artist s'o închee într'o anumită formă este oboseala sau nevoia de a o încredinta mai curând publicului. Orice operă ar putea fi deci continuată dincolo de limitele pe care artistul i le fixează printr'un act oarecum arbitrar si ar putea fi revizuită şi modificată în unele din detaliile ei. Dacă împrejurarea aceasta este adevărată în realitatea empirică a lucrurilor, ea nu este de loc adevărată în realitatea lor esenţială. Căci dacă relativiştii ar avea dreptate, cum s'ar explica atunci sentimentul de insatisfactie sau de desaprobare cu care subliniem unele din părţile anumitor opere, cum s'ar explica faptul că în prezenţa unora din acestea resimţim părţi rămase nedesvoltate sau lungimi fastidioase şi adaosuri eterogene? Toate aceste reacţii ale sentimentului estetic dovedesc că operele nedesăvârşite sunt oarecum dublate de modelul lor imanent

și perfect. Și este poate sarcina cea mai de seamă a criticului, adică a celui mai delicat dintre contemplatorii de artă să cuprindă aceste divergențe dintre modelul imanent și realizarea lui, lămurind în unele opere ceea ce ele ar fi trebuit să fie. Uneori însă nici simplii amatori, nici criticii n'au ocazia să constate aceste abateri, opera de artă pătrunzând în sufletul lor cu sentimentul unei stringențe absolute, a unei coerențe inalterabile. In fața unor astfel de alcătuiri simțim lămurit că geniul artistic a atins treptele lui cele mai înalte. Și astfel de alcătuiri pot fi nu numai acele care au forma închisă a cosomsului în imaginea newtonian-leibnizeană, dar și operele cu formă deschisă. Astfel, variind formula repetată de câteva ori în istoria esteticei, putem vorbi mai potrivit decât despre caracterul cosmic al operii de artă, despre caracterul ei de cosmicitate, adică de însușirea ei de a reprezenta un sistem necesar în ansamblul lui și în fiecare din părțile care îl compun.

Desvoltările de până acum ne permit să situăm arta în mijlocul lumii, în acord cu concluziile cele mai plausibile ale științei și ale filosofiei. Pentru concepția micitate, adică de însușirea ei de a reprezenta un sistemele labile tind să fie înlocuite prin sisteme stabile. Unui astfel de sistem îi dăm numele de armonie. Procesele lumii nu se desvoltă însă pornind din același moment și cu același ritm în toate planurile. In materia cosmică el pare a fi mai vechiu și pare a se fi organizat în sisteme mai stabile. Astfel, deși nu putem spune și nici nu este posibil ca procesul cosmic să fi încetat și ca stabilitatea rezultatelor lui să fie absolută, totuși armonia mecanică a universului este una din cele care pot comunica spiritului ideia de armonie. Al doilea produs armonios al lumii este arta. Cum sistemul cosmic era relativ stabilizat în momentul în

care oamenii au alcătuit primele opere de artă, s'a recunoscut în armonia artistică un reflex al armoniei cosmice. Raportul trebue însă mai de grabă inversat, căci nu este probabil ca procesul cosmic să fi încetat si armonia rezultatelor lui să fie absolut stabilă, în timp ce împrejurarea aceasta este sigură pentru opera de artă, care prin perfecţiunea organizării ei reprezintă un sistem inevoluabil şi închis. In loc de a vorbi deci despre armonia cosmică a operii de artă, este mai potrivit a vorbi despre armonia artistică a cosmosului, ceea ce dealtfel s'a făcut de mai multe ori. Dar mai cu seamă în legătură cu structura, activităţile şi rezultatele activităţii omeneşti, ori decâteori întâmpinăm sisteme relativ închise şi stabile, suntem înclinaţi a le recunoaşte o calitate artistică. Astfel, viaţa morală a omului întruchipează în deobşte un sistem labil prin mulţimea conflictelor dintre principiile raţionale şi înclinaţiile instinctive. Când cele dintâi sunt mai puternice decât cele din urmă vorbim despre tăria caracterelor. Dar când principiile şi inclinaţiile se găsesc de acord, când orice conflict este eliminat, şi jocul motivelor morale alcătueşte un sistem armonios, nu mai vorbim despre tăria caracterelor, ci despre frumuseţea lor. Tot astfel cercetarea ştiinţifică alcătueşte un proces deschis, aporturile noi ale experienţei sau relaţiile dintre fapte neobservate până la un timp producând labilitatea sistemului nostru de idei. Din când în când apar însă cugetători cari reuşesc să introducă ideile şi cunoştinţele timpului lor în sisteme relativ stabile şi acestor mari construcţii ale filosofiei le recunoaştem nu numai adevăr, dar şi frumuseţe. Caracter estetic atribuim în fine tuturor produselor muncii omeneşti care prin sistemul închis al factorilor şi elementelor lor, ne reclamând nici adaosuri nici retuşări, amintesc perfecţiunea artei.

Stabilitatea tuturor acestor sisteme este însă precară. In caracterul frumos al omului poate irumpe dintr'odată înclinații care să-i compromită echilibrul. Sistemele filosofice cele mai fericit închegate se compromit odată cu progresele experienței sau cu noile cuceriri ale științelor particulare. Cât despre lucrurile cele mai frumos întocmite ale industriei omenești, ele nu dobândesc o deplină valoare de artă, decât atunci când, prin uzură sau prin desafectare, încetând să mai fie obiecte de utilitate, încetăm noi înșine a le dori adaptate finalităților în vecinică schimbare ale nevoilor noastre. Arta singură manifestă un echilibru al organizării ei pe care nimic n'o amenință și nimic n'o corupe, o armonie suverană și incoruptibilă. Intregul proces al lumii se silește către perfecțiunea artei, de care se apropie din când în când fără să putem spune că o atinge cu plinătate vreodată. Semnificația filosofică a artei constă, după cele arătate mai sus, în faptul de a reprezenta de pe acum, în formele ei proprii, prefigurația țintei generale către care se silește întregul univers, cu reușite deocamdată parțiale și instabile. Succesul deplin și permanent al operii de artă echivalează cu făgăduința succesului pe care cosmosul material pare a-l fi obținut pentru sine și pe care spiritul omenesc și-l poate făgădui în toate domeniile activității lui. Opera de artă poate fi înțeleasă ca un adevărat program al vieții spirituale a omului. Ea conduce întreaga operă a culturii. Glasul ei pare a spune că ceea ce i-a isbutit ei, poate să isbutească tuturor ostenelilor omenești. In toate domeniile culturii, după exemplul artei, ne putem sili către armoniile realizate de ea până acum. Pentru că există artă, poate exista o societate mai bună, o viață morală mai nobilă, o știință mai completă, mai adâncă și mai adevărată. Semnificația filosofică a artei se completează pentru

cine știe să înțeleagă că în armonia ei este configurat însuși destinul glorios al spiritului.

Se înțelege atunci care este responsabilitatea artistului în mijlocul culturii contimporane. Desigur, nu vom cere artistului să reprezinte numai frumusețea armonioasă, după cum nu-i vom impune nici formele închise ale clasicismului. Gustul și conștiința modernă cer mai de grabă artei un spațiu destul de larg pentru a cuprinde toate contrastele naturii și vieții. O artă alimentată din singurele aspecte de frumusețe ale lumii, adică una în care se reflectă numai ce a ajuns la o armonie relativă în procesul universal, este nu numai săracă în raport cu conținutul de fapt al lumii, dar și amenințată să se perimeze prin însăși explozia tuturor acelor forțe iraționale și anarhice ale lumii care prin adevărul lor pot compromite ficțiunea artei. Nu vom cere deci artistului să reprezinte numai frumusețea, dar îi vom cere vigoare, putere de a-și domina materialul, de a-l supune formei, de a-l organiza cu strictețe, de a obține un lucru desăvârșit. Artistul este și trebue să fie lucrătorul cel mai sever cu sine însuși, cel mai zelos în urmărirea perfecțiunii, reprezentantul cel mai tenace al forțelor organizatoare ale lumii. In practica vieții comune ne putem mulțumi și cu modesta contribuție a bunăvoinței morale. Din lanțul bunăvoințelor se constitue progresul moral în întregimea speței noastre. In știință, savantul se poate mulțumi și cu o simplă contribuție fragmentară, de oare ce rezultatele lui pot fi reluate și completate de alți cercetători. Artistul este însă autorul unei lucrări care nu poate fi reluată, îmbogățită și desăvârșită de altcineva. Mărginită în sine însăși, ca orice sistem închis, opera de artă nu este veriga unui lanț. In ea se organizează și se istovesc puterile unui singur om și poate ale unei singure clipe. De aceia severitățile noastre față de artă sunt mai

mari de cât acele pe care obişnuit le îndreptăm către faptele vieţii practice şi către cercetările ştiinţei. Nici uneia din acestea nu le cerem desăvârşirea. O operă de artă nedesăvârşită este însă nu numai un prilej pierdut, pentru că nimeni n'o mai poate reface şi desăvârşi, dar şi o adevărată înfrângere a spiritului în năzuinţa lui către armonie, în singurul domeniu în care ea poate fi atinsă de pe acum. S'a vorbit despre responsabilitatea morală a artistului. Iată că există şi responsabilitatea lui metafizică, rezultată din tot ce putem cunoaşte despre locul lui în mijlocul lumii.

1942.

TABLA DE MATERII

ed. I. 2050 ex. 11.943

PUBLICAȚIILE CASEI ȘCOALELOR
1942—1943

Au apărut:

Antologie filosofică	N. Bagdasar, V. Bogdan, C. Narly
Studii istorico-filosofice	I. Petrovici
Etnicul românesc	C. Rădulescu-Motru
Orizonturi filosofice	I. Zamfirescu
Aspecte din civilizația romană și elenă	C. Gerota
Istoria Educației fizice	C. Kirițescu
Răsfoind scriitorii clasici	I. M. Marinescu
Istoria literaturii italiene	Liberale Netto
Pietre de vad vol. III	Emanoil Bucuța
Cronica lui Ștefan cel Mare (vers. germ.)	I. Chițimia
Toponimie veche românească	Pr. C. Matasă
Poezii populare	V. Alecsandri
Povești și amintiri	I. Creangă
Basmele Românilor	P. Ispirescu
Datini ardelenești	Ion Pop Reteganul
Români din Secuime	R. Cioflec
Când Moldovenii țineau strajă la Nistru	Ap. D. Culea
Dela noi	Lecca Morariu
Povești basarabene	T. S. Chirileanu
Faptele lui Ștefan cel Mare	T. S. Chirileanu
Emigranții din Brazilia	I. M. Râureanu
Varlaam și Ioasaf	
Apa cea vie	Al. Lascarov-Moldovanu
Cetatea de munți	G. Vâlsan
Sfaturi pentru studenți	G. Vâlsan
Pământul românesc și frumusețile lui	G. Vâlsan
Basmele crivățului	Emanoil Bucuța
Legenda lui Afrodițian Persul	D. Simonescu
Alixandria	
Antologia ideologiei junimiste	E. Lovinescu
Aspecte lirice contimporane	S. Cioculescu
Pe urmele lui Don Quijote	Al. Popescu-Telega
Povești din satele noastre	M. Vulpescu

Sub tipar

Momente solemne	I. Petrovici
Istoria literaturii române moderne	Şerban Cioculescu-Vladimir Streinu şi Tudor Vianu
Titu Maiorescu şi posteritatea sa critică	E. Lovinescu
Istoria teatrului românesc	I. M. Şadoveanu
Teatrul românesc în versuri	Al. Ciorănescu
Esseuri filosofice	C. Georgiade
Immanuel Kant	Trd. T. Brăileanu
Pedagogia contimporană	G. G. Antonescu
Şcoala şi educaţia românească	C. Narly
Şcoala de azi şi şcoala de mâine	M. Biciulescu
Tradiţie şi poezie	I. I. Pillat
Clasicii noştri	Vl. Streinu
Demiurgul	Dr. Voiculescu
Electra-Sofocle	G. Murnu
Oedip-Sofocle	G. Murnu
Statul Atenian-Aristotel	Şt. Bezdechi
Despre mângâierile filosofiei (Boëtius)	David Popescu
Formularea ideilor literare în antichitate	I. Pippidi
Istoria literaturii latine	N. Herăscu
Infernul (Divina Comedie)	G. Ţundrea
Continentul care se deşteaptă	C. S. Antonescu, I. Roşca. A. Coteţ
Drumuri de lumină	Radu Cosmin
Studiu asupra Bulgariei	Col. Budiş
Arta veche românească	Al. Tzigara-Samurcaş
Pictorul Mirea	N. Petraşcu
Pagini de critică de artă	K. Zambaccian
Mitrop. Varlaam (răspuns catechismului)	N. Cartojan
Udrişte Năsturel	E. Turdeanu
Documente din arhivele Bistriţei	Al. Rosetti
Cea mai veche pravilă românească	N. Cartojan
Folklor medical românesc	I. Candrea
Poezii	M. Eminescu
Povestea vorbii	Anton Pann
Isopia	
Mica pravilă	N. Mihăilescu
Scriitorii basarabeni	P. V. Haneş
Pagini basarabene	Porfirie Fală

EXECUȚIA:
Institutul de Arte Grafice
„TIPARUL ROMÂNESC"
Reg. Comerț. Nr. 63|96
București, Str. Sărindar, 16
Februarie 1943